P.B.SANFORD CO.

LA

SCULPTURE FLORENTINE

MARCEL REYMOND

LA SCULPTURE FLORENTINE

Les Prédécesseurs de l'Ecole Florentine

et

La Sculpture Florentine au XIV siècle

FLORENCE
ALINARI FRÈRES
8, Via Nazionale
—
1897

*

* * *

Questo volume incominciato a stampare nel mese di luglio 1896
fu finito nel dicembre dell' anno stesso dalla Officina tipo=
grafica fiorentina di Salvadore Landi, direttore dell' Arte
della Stampa; la carta è della Cartiera Vonwiller e C.
di Romagnano Sesia; gli inchiostri di Lorilleux e C.
di Milano. — Le riproduzioni fotografiche, per
quello che riguarda l' arte italiana, sono dei
Fratelli Alinari di Firenze; - per quello
che riguarda l' arte francese, della
Casa Giraudon di Parigi, che ne
autorizzava la riproduzione.

* * *

* *

*

*

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

TABLE DES MATIÈRES

(Résumé des principales idées exposées au cours de l'ouvrage)

Avant propos . . . . . Page 1

Préface. – Prédominance de l'école de sculpture florentine sur les autres écoles italiennes 3

Introduction. – Causes qui ont fait naître l'art florentin et qui lui ont donné ses caractères particuliers. – L'art florentin doit son existence à deux causes : le morcellement de l'Italie et la richesse de la Ville de Florence. Ses caractères principaux dérivent de deux causes : l'influence de la pensée chrétienne et celle de la civilisation germano-latine. L'art chrétien est spiritualiste, narratif et dramatique. La civilisation germano-latine, tout d'abord guerrière, devient, au XIV et au XV siècle, une civilisation riche et lettrée. Un fait particulier, la création des grandes églises romanes et gothiques, fut la cause du grand développement de la sculpture à partir du XII siècle. Les différences de style qui existent entre la sculpture française et la sculpture florentine proviennent en partie des caractères différents des édifices des deux nations 5

Première partie. – Prédécesseurs de l'École florentine.

Chapitre I. – *Evolution de l'Art chrétien avant le XII siècle.* Dans le développement de l'art chrétien, trois grandes écoles d'art ont précédé les écoles italiennes : l'école romaine, l'école byzantine et l'école française. L'école chrétienne romaine dure cinq siècles ; elle est détruite par les invasions des barbares. L'école byzantine est la grande école du moyen âge, du VI au XII siècle. A ce moment l'école française prend la prépondérance et, jusqu'aux premières années du XV siècle, reste la plus grande école artistique de l'Europe 17

Chapitre II. – *La sculpture italienne au XII et au XIII siècle, antérieurement à Nicolas de Pise.* Barbarie de l'Italie jusqu'au XII siècle. Création, au XII siècle, de nombreuses écoles artistiques :

I. Écoles du Sud de l'Italie. Influence byzantine prépondérante. Portes de bronze.

II. Écoles du Nord de l'Italie. L'art se dégage de l'influence byzantine et subit l'action de l'art français. Edifices romans de Modène, Vérone, Ferrare, Borgo San Donnino, Parme.

III. Écoles de la Toscane. L'art toscan, ni byzantin, ni français, continue les traditions de l'art romain ; agissant, sur ce point, comme le faisaient en France les maîtres de l'école de Provence. Cette école, ignorante des progrès de l'art byzantin et de l'art français, est très barbare. Art de Gruamons et de Rodolfino. Sculptures de Lucques, de Pise, de Groppoli, de Pistoia, de Barga. Au XIII siècle, une légère influence de l'art français apparaît en Toscane, notamment dans les sculptures de la Cathédrale de Lucques et de l'église St. Martin de Pise . . . Page 27

Chapitre III. – *École pisane.* Les caractères de cette école proviennent de deux causes : la persistance des souvenirs romains, plus forte en Toscane que partout ailleurs, et l'influence de l'art français qui, dès le milieu du XIII siècle, devient considérable en Italie. Cette influence se manifeste chez Nicolas de Pise par les caractères de noblesse et de grandeur et, plus tard, chez Jean de Pise, par les caractères de mouvement et d'expression dramatique. Les principaux maîtres de cette école sont Nicolas de Pise, fra Guglielmo, Arnolfo di Cambio, Jean de Pise et Balduccio . . 61

Chapitre IV. – *École siennoise.* École dérivée de l'école pisane. N'a qu'une courte durée et ne produit aucune œuvre importante. En dehors de la décoration du Dôme de Sienne, a surtout sculpté des monuments funéraires 103

SECONDE PARTIE. – École florentine du XIV siècle.

CHAPITRE I. – *André de Pise.* André de Pise est le créateur de l'école florentine. Plus encore que les maîtres pisans il est au courant des travaux français. Avec lui c'est le sentiment de l'élégance et l'expression des idées délicates qui vont prédominer en Italie. Portes du Baptistère de Florence. Bas-reliefs du Campanile, faits en collaboration avec Giotto . . Page 111

CHAPITRE II. – *École d'André de Pise.* La décoration de la façade de la Cathédrale d'Orvieto qui, pour quelques parties, dépend encore de l'école pisane, est, dans son ensemble, une œuvre inspirée par l'esprit florentin. Nino Pisano, fils d'André de Pise, accentue les idées gracieuses de son père. Il est l'auteur de nombreuses Madones. Orcagna, l'auteur du Tabernacle d'Or San Michele, concilie le style d'André de Pise avec la manière plus grave des maîtres giottesques. Jusqu'au troisième tiers du XIV siècle, l'école florentine n'a pas encore une grande vitalité. 131

CHAPITRE III. - *Fin du XIV siècle.* A ce moment l'école florentine prend une importance considérable par suite des travaux faits au Campanile, à Or San Michele, et surtout au Dôme. La décoration des portes latérales du Dôme, encore existantes, et celle de la façade dont il ne subsiste que quelques statues, occupe les sculpteurs florentins pendant un demi-siècle. Importance de l'orfévrerie florentine . . . . . Page 167

CONCLUSION. – Les conclusions principales de cette étude sont que, pendant tout le cours du XIV siècle, l'influence française n'a cessé d'exercer une action considérable sur l'art florentin et que, par contre, l'influence de l'art antique n'a eu, sur les destinées de cet art, qu'une action secondaire 211

ESSAI DE CLASSIFICATION CHRONOLOGIQUE des Œuvres de sculpture florentine au XIV siècle 215

TABLE DES GRAVURES 217

Base d'un pilier de la Loggia de'Lanzi
(1376)

FLORENCE - BAPTISTÈRE

LA PORTE - ANDRÉ DE PISE

AVANT PROPOS

Le nom de M. Alinari doit être inscrit à côté du mien en tête de cet ouvrage. Dans un livre d'art il est encore plus essentiel de montrer les œuvres que d'en parler.

Les progrès de la photographie et de la photogravure ont complètement transformé les conditions de la critique d'art et la manière d'éditer les livres.

Tout d'abord la photographie a permis des comparaisons et des études de détail que l'ancienne critique était impuissante à aborder. On peut affirmer sans exagération que des collections telles que celle de la maison Alinari, qui comprend plus de 30,000 clichés, ont été le point de départ et la principale cause de ces brillantes études qui dans les dernières années ont renouvelé la critique italienne. Et les nombreuses photogravures qui illustrent aujourd'hui les livres d'art, permettent au lecteur de mieux suivre la pensée de l'écrivain et à l'écrivain de supprimer les longues et inutiles descriptions pour s'attacher exclusivement à la suite des idées.

Au lecteur désireux de posséder des renseignements plus détaillés sur la biographie des artistes et de connaître les opinions des écrivains les plus compétents qui se sont occupés de la sculpture italienne, je signalerai : les Vies *de Vasari et les* Commentaires *de Gaetano Milanesi, la* Scultura Italiana *de Cicognara, quelques chapitres sur les écoles du* XII *et du* XIII *siècle dans la* Storia della Pittura in Italia *de MM. Crowe et Cavalcaselle, le* Cicerone *de MM. Bode et Burckhardt, les ouvrages de M. Bode, notamment* Italienische Bildauer der Renaissance, *les* Sculpteurs italiens *de Perkins, l'*Histoire de l'art pendant la Renaissance *de M. Muntz, les nombreuses études consacrées par M. Louis Courajod à l'art italien et notamment les* Véritables origines de la Renaissance, *enfin les collections de l'*Archivio storico dell'arte *et de la* Gazette des Beaux-Arts.

PRÉFACE

L'École de sculpture florentine est née dans les premières années du XIV siècle et elle a pris fin dans les dernières années du XVI siècle.

Toutefois, si nous nous contentions d'étudier ces trois siècles, notre étude serait insuffisante et incomplète. Pour comprendre l'école florentine il convient en effet de dire un mot de ses origines et c'est pourquoi nous parlerons tout d'abord du XII et du XIII siècle, de l'art roman du nord de l'Italie et de l'art de l'école pisane.

Mais s'il est important de rechercher les origines de l'art florentin, il est aussi nécessaire pour connaître cet art en son entier, d'en étudier les dernières conséquences; et c'est pourquoi nous ne terminerons pas notre travail à la fin du XVI siècle, mais nous le poursuivrons jusqu'à l'école romaine du XVII et du XVIII siècle qui est la fille directe et la véritable héritière de l'art florentin.

En agissant ainsi, en prenant pour point de départ l'art du XII et du XIII siècle et en aboutissant à l'art du Bernin, nous aurons pour ainsi dire embrassé dans son ensemble non plus seulement l'école florentine, mais l'école italienne tout entière.

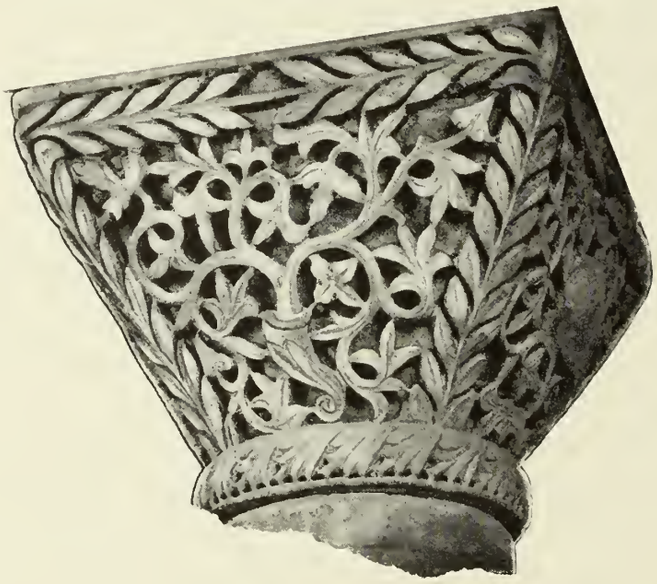
Je n'ai pas pris pour titre de ce livre, *La Sculpture italienne*, parce que je voulais insister sur le rôle prépondérant joué par l'école florentine et dire aussi hautement que possible qu'en fait de sculpture Florence est toute l'Italie.

En effet si on excepte le mouvement pisan qui a précédé l'art florentin, on doit reconnaître que depuis le XIV siècle, toutes les écoles de sculpture italiennes dépendent de Florence.

Du XIV au XVII siècle deux seules régions en Italie ont eu une importante école de sculpture, le Milanais et la Vénétie. Or l'art milanais, qui à un moment donné s'est épanoui si brillamment à la Chartreuse de Pavie, n'est que l'analogue de l'art florentin de Michelozzo, de Filarete et de Rossellino, et de même l'art vénitien, à deux reprises différentes, a été tributaire de Florence, tout d'abord par suite du séjour de Donatello à Padoue et plus tard par suite de l'installation à Venise de Sansovino.

En écrivant l'histoire de la sculpture florentine, nous aurons donc passé en revue tout ce que la sculpture italienne a créé d'essentiel. D'autre part en laissant de côté les productions secondaires, nous conserverons à notre récit une rigoureuse unité et nous pourrons suivre sans interruption une même forme d'art depuis sa formation jusqu'à son déclin, dans toutes les phases de son évolution.

Notre ouvrage sera publié en trois volumes ; le premier comprenant les Précurseurs de l'école florentine et l'école florentine du XIV siècle ; le second comprenant le XV siècle, et le troisième l'école florentine du XVI siècle et les Successeurs de l'école florentine.



Chapiteau de l'Église San Vital à Ravenne
(Art byzantin du VI siècle)

Ornement du Siège épiscopal de St. Maximien à Ravenne
(Art byzantin du VI siècle)

INTRODUCTION

CAUSES QUI ONT FAIT NAÎTRE L'ART FLORENTIN ET QUI LUI ONT DONNÉ SES CARACTÈRES PARTICULIERS

Les arts sont le produit et l'expression de la civilisation. Plus une civilisation est avancée, plus l'état social d'un peuple est prospère, plus l'art a de vitalité et de puissance.

Cette idée est vraie pour toutes les productions de l'esprit humain, mais toutefois il convient de faire sur ce point une distinction entre les lettres et les arts.

La formation de la pensée et son expression par la parole sont une des manifestations primordiales de la vie humaine. Les arts au contraire ne sont pas d'une aussi impérieuse nécessité et leur production comportant une perte de temps et une dépense, il s'ensuit que la richesse est une condition première sans laquelle ils ne sauraient exister.

Un peuple pauvre et malheureux peut avoir une littérature, il ne saurait avoir des arts. Les grands malheurs d'une nation peuvent même être parfois d'excellents facteurs de la production littéraire, tandis qu'ils sont toujours une entrave à la production artistique. L'histoire du peuple hébreu en est la démonstration éclatante. Ce petit peuple placé sur la route qui unissait les deux grandes civilisations assyrienne et égyptienne, dont le sol pendant des siècles a servi de champ de combat à ses deux puissants voisins, a passé sa vie dans les larmes et les gémissements et sa littérature n'est qu'un long cri de douleur. Mais s'il a suffi à un Ezéchiel et à un Jérémie d'une plume pour créer leurs chefs-d'œuvres littéraires, il aurait fallu à l'artiste juif pour construire des édifices, pour les décorer de sculptures et de peintures, une richesse qui lui faisait défaut et ainsi ce peuple, qui par sa littérature est l'égal des plus grands, est un des plus pauvres au point de vue de ses arts.

L'art est donc le produit des riches et puissantes civilisations, il suit leur sort et varie avec elles.

Pour la même raison la production artistique ne se répartit pas également sur tous les points du territoire d'une nation. Les arts atteignent toujours leur maximum d'éclat dans les capitales, près de la cour, là où se fait la plus grande dépense, le plus grand déploiement de luxe.

De telle sorte que, pour qu'une ville s'élève à un haut degré de culture artistique, il faut deux conditions, qu'elle soit une capitale et qu'elle soit la capitale d'un peuple riche.

Riche, l'Italie l'a été pendant de longs siècles lors de la puissance romaine. Mais alors la centralisation de la ville de Rome était telle que les villes de province n'avaient aucune vie artistique personnelle. Pendant toute la durée de l'empire romain quelles qu'aient été les œuvres d'art créées dans les diverses cités italiennes, on peut dire qu'il n'y a qu'un seul foyer d'art en Italie, la ville de Rome.

C'est le moyen âge qui, en morcelant l'empire romain et en créant les divers petits États de l'Italie, devait faire naître ces écoles artistiques que nous voyons apparaître et disparaître tour à tour dans chaque ville d'Italie selon que grandissent ou diminuent en elles les causes de richesse et de prospérité sociale.

Après les époques sombres qui ont suivi les invasions des barbares, la richesse et la civilisation qui en est la conséquence ont tout d'abord réapparu dans les ports de mer, à Venise, à Pise et à Palerme, cités enrichies par le commerce maritime. Et c'est pourquoi les plus anciennes écoles d'art d'Italie sont les écoles de Venise, de Pise ou de Sicile.

La richesse de Florence est une richesse agricole et surtout industrielle qui prit une grande importance à la fin du XIII siècle. Cette civilisation est tardive par rapport à celle d'autres villes d'Italie et c'est ce qui explique l'apparition tardive des arts florentins.

Les arts seront prospères à Florence tant que durera la puissance florentine, c'est à dire jusqu'au XVII siècle. A ce moment la richesse des cités italiennes diminue. La seule puissance qui se maintienne encore en Italie est la puissance papale et c'est pourquoi, alors que les arts disparaissent tour à tour des petites villes d'Italie, ils survivent encore dans la ville de Rome.

La civilisation qui est la cause de l'apparition des arts est aussi la cause qui façonne leurs caractères. Pour comprendre un art, il faut connaître la civilisation qui l'a produit. Sur ce point, à la condition de remarquer que les civilisations ne sont pas des êtres simples mais des composés de forces diverses pouvant donner naissance à des formes d'art très différentes les unes des autres, et à la condition de réserver une part à la libre initiative de chaque artiste, il ne paraît pas qu'il puisse y avoir lieu à discussion parmi les philosophes.

Mais où la question devient délicate c'est lorsqu'il s'agit d'étudier chacune des civilisations qui se sont succédé dans le monde et de connaître les forces qui, en les ayant formées, ont formé par là même la pensée humaine et la production artistique.

Un des plus éminents philosophes modernes qui aient étudié cette question, Taine, a proposé un système très clair, très précis, qui fait dériver tous les actes humains de

l'influence première exercée par le sol, le climat et la race. Et pendant toute sa vie, dans tous les nombreux écrits qu'il a consacrés, soit aux arts, soit aux lettres, soit à l'histoire, Taine n'a eu qu'une pensée : fournir la démonstration expérimentale de son système. Mais qu'elles qu'aient été les ressources d'une exceptionnelle intelligence servie par les plus admirables facultés littéraires, il a échoué dans son entreprise et de longtemps sans doute personne n'osera se servir d'un système qui, dans les mains de Taine lui-même, est resté sans résultat.

C'est que même si l'on admet la vérité du système, il faut vraiment reconnaître qu'il est bien difficile à utiliser.

Le système met en jeu des causes dont nous connaissons mal l'action et pour l'appliquer dans sa rigueur logique il faudrait remonter jusqu'aux origines mêmes de la création et pouvoir faire la part exacte des influences en nombre incalculable dont la résultante agit à ce moment particulier de la vie qu'on veut observer. L'étude de l'influence du sol et du climat, qui semble cependant une des causes que l'on puisse le plus facilement analyser et définir, n'a rien donné encore d'important pour expliquer la formation des arts et des lettres, et quant à l'étude du caractère des races, étude plus complexe, elle est encore si incertaine qu'Elisée Reclus, dans sa *Géographie universelle* a dû renoncer à s'en servir. En particulier dans la formation du génie florentin, comme dans celle du génie de tous les autres peuples germano-latins, l'apport de la race devient un des facteurs les plus inconnus. Dans les peuples modernes les races sont si mêlées qu'il est impossible, alors même qu'on aurait une idée précise sur le caractère des races primitives de dire dans quelle mesure elles se sont unies et quel est le nouveau caractère de ces races fusionnées. (1)

« La France, dit Renan, (2) est celtique, ibérique, germanique. L'Allemagne est germanique, celtique et slave. L'Italie est le pays où l'ethnographie est la plus embarrassée. Gaulois, Etrusques, Pelasges, Grecs, sans parler de bien d'autres éléments, s'y croisent dans un indéchiffrable mélange.... La vérité est qu'il n'y a pas de race pure et que faire reposer la politique sur l'analyse ethnographique, c'est la faire porter sur une chimère. »

Longtemps avant Taine, Vasari, dans ses *Vies des peintres* avait tenté de tirer quelques conclusions de l'influence du climat. Il suppose que si Florence, dans les arts, a eu la prééminence sur toutes les autres villes d'Italie, cela tient à la pureté et à la douceur

(1) Le passage suivant emprunté à Théophile Gautier montrera quelles singulières applications on peut faire d'un tel système :

« Qui sait de combien de gouttes hétérogènes est formée la liqueur rouge qui coule sous notre peau ? Les grandes migrations parties des hauts plateaux de l'Inde, les débordements des races polaires, les invasions romaines et arabes ont toutes laissé leurs traces. Des instincts bizarres au premier coup d'œil viennent de ces souvenirs confus, de ces rappels d'une origine étrangère.... On pourrait indiquer aisément la patrie intellectuelle de chacun des grands talents d'aujourd'hui. Lamartine, Alfred de Musset et de Vigny sont anglais ; Delacroix est anglo-indou, Victor Hugo espagnol, comme Charles Quint, avec le royaume des Flandres ; Ingres appartient à l'Italie de Rome ou de Florence ; la Grèce réclame Pradier ; Dumas est créole, à part toute allusion de couleur ; Marilhat lui était un Arabe syrien ; il devait avoir dans les veines quelque reste du sang de ces Sarrazins que Charles Martel n'a pas tous tués. » (*Portraits contemporaines*, MARILHAT).

(2) RENAN, *Qu'est ce qu'une nation ?*

de son climat. « Si j'ai quelque chose de bien dans l'esprit, » fait-il dire à Michel-Ange, « cela est venu de ce que je suis né dans la fine atmosphère du pays d'Arezzo. » Depuis Vasari toutefois aucun des écrivains qui ont parlé de Michel-Ange n'a cherché à expliquer son génie par sa naissance sur la colline d'Arezzo. On a préféré s'appuyer sur l'état de la civilisation et des arts en Italie à la fin du XV siècle, sur l'influence de l'art antique combinée avec la foi chrétienne et la surexcitation du patriotisme provoquée par les malheurs de l'Italie.

Stendhal, cherchant à juger l'école florentine en prenant pour base le caractère national a porté ce singulier jugement: « L'école florentine ne marque pas par le relief des figures ou par la *beauté*. Les têtes ont de grands traits, mais *peu d'idéal*. La partie triomphante est le dessin. Ils étaient portés à ce genre de perfection par le caractère national, exact et attentif aux détails plutôt que passionné. »[1] N'est-il pas étrange de voir dénier l'aptitude à l'idéal à l'école qui a vu naître un Luca della Robbia et un Léonard de Vinci, à l'école à qui nous devons la plus haute expression de beauté que le monde moderne ait connue! Et cette erreur d'un écrivain tel que Stendhal ne nous montre-t-elle pas que s'il est déjà si difficile de connaître les vrais caractères de l'art d'un peuple, il n'est pas nécessaire de compliquer cette étude par la recherche si incertaine du caractère des races?

Quelle que soit au surplus la valeur des diverses influences de la race, du sol et du climat il semble que, en s'attachant trop exclusivement à elles, on soit conduit à diminuer l'importance d'une cause plus générale et plus simple de la transformation du génie humain. Si le sol, le climat, la race, peuvent expliquer certaines nuances de nos actes, ils n'en expliquent pas le fond même, ils n'atteignent pas en eux ce qu'ils contiennent de plus essentiel. Au-dessus des caractères de la race, il y a en effet les caractères de l'espèce. S'il y a parmi les hommes des diversités de pensées parce qu'il y a des races diverses, il y a surtout parmi eux des caractères communs parce qu'il n'y a qu'une seule humanité. Si le sol et le climat peuvent donner à divers épis de blé des formes différentes, il y a une chose qui ne dépend ni du sol ni du climat, qui est dans le grain même, et qui fait que partout où le germe est semé il pousse la même tige, la même fleur et le même fruit. De même partout où il y a un homme il pousse ces admirables fleurs humaines qui sont la pensée, l'amour, le devoir, la croyance en Dieu.

Si nous aimons, si nous souffrons, si nous prions, ce n'est pas parce que nous sommes des Grecs, des Florentins ou des Français, mais parce que nous sommes des hommes. De quelle grande idée pourrait-on vraiment dire qu'elle a été et qu'elle devait être le patrimoine exclusif de telle ou telle civilisation, devant rester incompréhensible pour tout le reste de l'humanité?

Ce qui est vrai c'est que le changement est la loi de la vie et que les peuples, comme les hommes, se succèdent les uns aux autres, jamais semblables, parce que chacun d'eux apporte quelques modifications, si minimes soient-elles, à l'œuvre de ses devanciers.

(1) *Histoire de la peinture en Italie.*

Cette vie de l'humanité est toute entière dirigée par quelques grandes idées générales très simples. Et l'histoire du monde n'est pas autre chose que l'histoire de l'évolution de ces idées, de leur naissance, de leurs progrès, de leurs conflits, de leur triomphe et parfois de leur déchéance et de leur mort.

Si nous envisageons par exemple l'idée chrétienne qui va donner naissance à cet art florentin que nous nous proposons d'étudier dans cet ouvrage, comment pourrons-nous, pour la comprendre, faire intervenir l'influence du sol, du climat et de la race? cette idée née en Judée n'a-t-elle pas été accueillie tour à tour par les Grecs et les Romains avant de l'être par les peuples germaniques? Et cette idée ne s'imposa-t-elle pas à Rome, supplantant le Paganisme qui avait été souverain pendant tant de siècles, sans qu'il y ait eu la moindre modification dans le sol, le climat ou la race en Italie?

La raison de ce changement n'est-elle pas tout entière dans la faculté qu'ont les hommes de se modifier, de discuter les idées, d'accepter celles qui leur semblent les meilleures, dans ce que nous appelons la loi du Progrès, ou pour employer un terme plus général, dans la loi de l'Evolution? Le succès du Christianisme provient de sa supériorité sur les doctrines du Paganisme. Il représente le triomphe du Devoir sur l'Egoïsme, de la loi de Fraternité sur la loi de Force. Combien sont insignifiantes toutes les petites nuances que peuvent faire naître le sol, le climat ou la race, comparées aux conséquences formidables qu'entraînent le développement et le conflit d'idées d'une si grande importance vitale.

Nous pensons donc que, pour connaître une civilisation, ce qu'il importe avant tout de rechercher c'est à quel moment de l'évolution de la pensée humaine elle est intervenue et quelles sont les idées maîtresses qui gouvernaient alors l'humanité. C'est ce que nous allons faire pour déterminer les caractères généraux de l'art florentin.

La civilisation florentine est une partie d'un tout plus complet auquel il convient de la rattacher. Elle est une branche de la grande civilisation chrétienne des peuples germano-latins.

Cette civilisation chrétienne se rattachait elle-même aux civilisations antérieures. Elle succédait à la civilisation romaine et dans une certaine mesure elle dépendait d'elle. Mais le principe des deux civilisations était absolument différent et les divergences allaient s'accentuer de plus en plus au fur et à mesure que l'art chrétien prendrait conscience de lui-même et se sentirait assez fort pour rompre les liens qui l'unissaient à l'art païen.

La qualité essentielle de l'idée chrétienne est d'être expressive. Pour elle la forme n'a d'intérêt que si elle exprime une idée. Le Christianisme en faisant appel à l'artiste lui demande non de charmer mais d'instruire et de donner une forme tangible à son enseignement dogmatique et à sa morale. L'art doit être tout entier à son service et ne saurait avoir d'autre fin que celle qu'il poursuit lui-même : instruire et moraliser.

Cette subordination de la forme à la pensée est un des traits essentiels qui distingueront l'art chrétien de l'art païen.

Parmi les idées que le christianisme exprimera avec le plus de prédilection, à côté de celles qui vont à l'esprit et qui sont la démonstration de sa doctrine, il faut noter celles qui s'adressent à la sensibilité. Après avoir convaincu les hommes il cherche à les émouvoir et à les retenir par la promesse de félicités infinies ou par la crainte d'épouvantables supplices. La doctrine du péché originel, la notion des misères de la vie, la croyance aux joies du ciel et aux peines de l'enfer et d'autre part toutes les scènes si douloureuses de la vie du Christ, les supplices des Martyrs, les mortifications volontaires des Saints ont contribué à faire de l'art chrétien, en même temps qu'un art narratif et dogmatique, un art passionné, émouvant, profondément pathétique.

Dans l'art, l'idée chrétienne sera l'influence dominante du v au xvi siècle, jusqu'à l'époque de la Renaissance, jusqu'au jour où l'étude de l'antiquité fit réapparaître dans la civilisation et dans l'art moderne les idées du monde ancien, action qui eut pour résultat principal de diminuer le rôle de la pensée et de rendre la prépondérance à la représentation des formes.

La seconde force qui a contribué à former l'art moderne est l'état politique et social des peuples germano-latins. Chez eux pendant longtemps la guerre a joué le premier rôle et a maintenu ainsi le prestige de la force physique, contrebalançant par là dans une certaine mesure l'action chrétienne qui, livrée à elle-même et sans contre-poids, eut pu aisément conduire à l'ascétisme. Cet état social a atteint son point culminant au xiii siècle. Depuis lors il est allé en s'affaiblissant pour aboutir à des civilisations riches et plus pacifiques qui ont donné naissance à un art moins épris des idées de grandeur et de puissance physique et plus préoccupé de dire les pensées subtiles d'une civilisation raffinée.

En dernier lieu enfin nous tiendrons compte, non plus seulement de l'idée religieuse ou de l'état social, mais de l'évolution de l'art lui-même considéré intrinsèquement, abstraction faite de toute influence étrangère.

Tout art obéit à des lois intérieures, à une évolution qui lui est propre, et se modifie en raison du perfectionnement de la technique qui fait succéder à la naïveté et à la barbarie des peuples jeunes, la science et l'adresse des arts civilisés. Devenant plus habiles, les artistes peuvent dire davantage et pourtant leur art sera moins simple et plus compliqué. Ils se passionneront pour la représentation du mouvement alors que dans les époques primitives il ne pouvaient donner à leurs figures que des poses raides et immobiles. De même leur science leur permettra de pénétrer plus avant dans l'observation de l'âme et du cœur et, par les jeux complexes de la physionomie, ils pourront exprimer les plus délicates nuances de la pensée.

Les mêmes causes générales ayant agi sur tous les peuples qui ont pris part au grand mouvement de la civilisation germano-latine, il en est resulté que tous leurs arts sont unis par les mêmes caractères essentiels ; et les différences les plus notables, dans cette évolution des arts, sont celles qui résultent, non de la différence des races, mais

de la différence des époques. Si l'art varie, ce n'est pas parce que les peuples sont divers les uns des autres, c'est parce que la civilisation générale de l'Europe se transforme. Une œuvre de Nicolas de Pise est plus voisine d'une œuvre française ou allemande du XIII siècle qu'elle ne l'est d'une œuvre toscane du XV ou du XVIII siècle.

Après avoir noté que l'art chrétien des peuples germano-latins peut être considéré comme un organisme unique qui va agir et évoluer, il faut dire que dans cette évolution tous les peuples n'interviendront pas au même moment ni avec le même éclat. Les arts apparaîtront dans chaque nation au fur et à mesure que sa richesse et sa prospérité le permettront, et alors, sans agir isolément, chacune d'elle prendra l'art au point où les siècles antérieurs l'auront conduit, et lorsqu'elle disparaîtra à son tour elle le transmettra à ses successeurs avec les modifications qu'elle lui aura fait subir elle-même.

Cela étant, on comprendra aisément que, si un peuple se trouve en situation d'avoir des arts prospères à l'époque du XIII siècle, il ne pourra pas faire autrement que d'exprimer les idées de puissance et de noblesse qui sont le produit de la civilisation à cette époque ; de même qu'au XV siècle il exprimera les idées subtiles d'une haute culture intellectuelle et qu'il sera sensuel et matérialiste au XVIII siècle.

Nous nous garderons de tirer de ces circonstances particulières des conséquences trop générales. De ce que au XIII siècle, le peuple florentin ne s'est pas trouvé dans un état de civilisation assez prospère pour avoir des arts et qu'ainsi il n'a pas chez lui l'analogue de l'art français et de l'art pisan, nous ne dirons pas que le génie florentin n'était pas capable de grandeur. De même, de ce fait que, par suite des désastres causés par la guerre de cent ans, les arts au XV siècle ont été moins prospères en France qu'en Italie, nous n'en conclurons pas que le génie français était moins capable que le génie florentin de finesse et d'élégance.

Après avoir parlé des grandes causes qui ont donné aux arts germano-latins leurs caractères essentiels il nous faut étudier quelques causes moins importantes auxquelles sont dus certains traits secondaires.

Dans le développement de l'art chrétien, si l'on considère spécialement la peinture et la sculpture, on reconnaîtra qu'une des causes, qui ont agi le plus puissamment pour hâter leur développement et leur donner leur caractère spécial, est le type adopté par les différents peuples pour la construction de leurs édifices. La peinture et la sculpture ont tour à tour prédominé dans chaque nation selon qu'elles ont adopté le style basilical, le style roman, ou le style ogival. La basilique avec ses murs légers, ses portes et fenêtres sans profondeur, était faite pour recevoir une décoration peinte plutôt qu'une décoration sculptée. Le style roman qui succéda au style latin basilical offrait une place égale aux peintres et aux sculpteurs : aux peintres les murs intérieurs, aux sculpteurs la décoration des porches, des fenêtres, de toutes les ouvertures percées dans les murs épais. Enfin l'architecture gothique devait surtout faire appel à l'art du sculpteur pour décorer les

énormes masses de piliers sur lesquels elle concentrait toute la retombée des voûtes. Mais cet art si favorable aux sculpteurs devait, en supprimant les murs, supprimer les peintres. D'autre part, en substituant aux murs les immenses fenêtres, il a créé en France une école unique de peintres verriers.

En Toscane, où le style basilical et le style roman ont toujours été prédominants, nous voyons se former une puissante école de peintres fresquistes, la plus nombreuse et la plus admirable que le monde moderne ait vue. Par contre le sculpteur ne trouve pas dans l'édifice de grands travaux décoratifs, il ne connaît pas comme le sculpteur français les vastes porches sur lesquels on peut dérouler les longues processions de saints ni les hauts tympans faits pour les immenses bas-reliefs. La sculpture florentine réduite à abandonner les hautes visées et à se contenter de travaux modestes, cherche dans l'église toutes les parties de détail qu'elle peut décorer. Les murailles lui étant interdites, elle se rejette sur les autels, les chaires, les bénitiers, les fonds baptismaux, les portes de bois ou de bronze, les chasses, les tombeaux; et l'art de la sculpture revêt immédiatement le caractère qui convient à de tels travaux, la précision du dessin, la finesse de l'exécution et la richesse du détail. Aux grandes statues en ronde bosse elle substitue le bas relief et elle tend à le traiter de plus en plus comme on traite une chose qui se regarde de près, avec des reliefs très doux et des nuances infinies.

Pour la même raison c'est la peinture qui jouera en Italie le rôle que jouait la sculpture en France. Les édifices italiens, par la nature de leur construction, réservaient aux peintres ces vastes travaux que l'architecture française demandait aux sculpteurs. La majesté des frontons de Chartres, de Paris, de Bourges ou d'Amiens, l'Italie la connaîtra par les fresques de Giotto, de Simone Memmi et d'Orcagna.

Ce désaccord entre la peinture et la sculpture florentine est un des faits les plus importants à signaler dans l'histoire de cette école, car on le retrouvera à toutes les époques, depuis le début du XIV siècle jusqu'a la fin du XVI. L'école florentine qui, en peinture, se distinguera par les compositions les plus grandioses, verra surtout naître en sculpture des ciseleurs et des orfèvres. De même qu'Andrea de Pise modèle les délicats bas-reliefs de la porte du Baptistère lorsque Giotto conçoit les vastes poèmes d'Assise et de Padoue, de même plus tard, Ghiberti ou Luca della Robbia auront pour contemporains Paolo Uccello, Masaccio et fra Angelico, de même enfin Signorelli et Ghirlandajo couvriront les églises de Florence et d'Orvieto de leurs imposantes compositions, lorsque la sculpture s'attardera aux mièvreries de Mino da Fiesole ou de Benedetto da Majano.

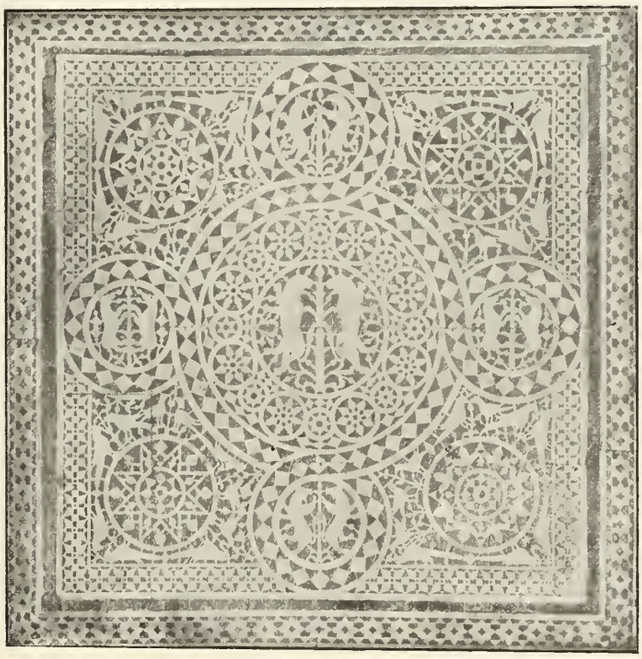
La nature des matériaux que la sculpture florentine avait à sa disposition a contribué encore à developper les caractères délicats de son art. La finesse des marbres de la Toscane lui a permis de reproduire des détails dont le grain plus grossier de la pierre interdisait la recherche aux sculpteurs français.

En groupant l'action de toutes les causes que nous venons d'énumérer, il semble que nous pourrons déterminer quelques caractères de l'art florentin.

Tout d'abord en tant que chrétien il est expressif et il dira tour à tour les drames et les joies de la vie. Et ce caractère expressif se manifestera surtout tant que l'idée chrétienne sera prédominante et n'aura pas été affaiblie par l'influence de la Renaissance.

En second lieu, faisant partie de la civilisation germano-latine, il suit les phases de cette civilisation. Et c'est ainsi que, en raison de son apparition tardive, l'art florentin ne connaît pas la grande et héroïque période du XIII siècle. Il naît au moment où l'art perd de sa majesté et s'oriente vers l'expression des idées d'une civilisation riche et lettrée.

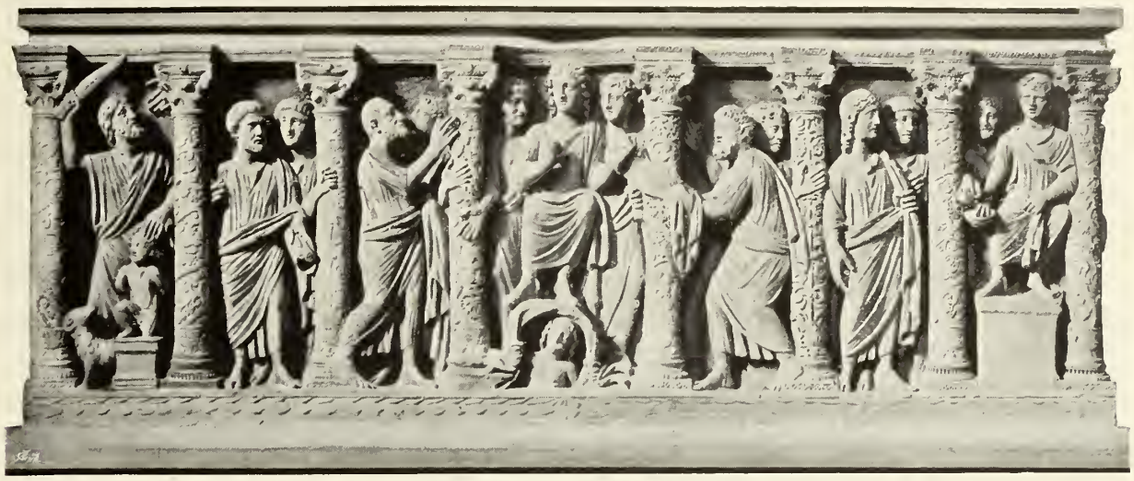
C'est au XV siècle que Florence atteint le point culminant de sa splendeur et c'est elle qui dans le monde moderne, s'est trouvée la plus apte à dire les idées de ce siècle si profondement passionné pour les lettres et les arts. Nulle part ailleurs nous ne trouverons une telle délicatesse et une telle distinction de pensée unies à une si vive sensibilité. L'âme florentine est un des organismes les plus perfectionnés que le monde ait connus. Moins virile, moins puissante, moins saine peut-être que l'âme grecque, elle est plus raffinée, plus subtile, plus avancée dans cette route de la civilisation que parcourt l'humanité.



Ornement en mosaïque du pavé de S. Miniato à Florence
(Fin du XII siècle)

PREMIÈRE PARTIE

PRÉDÉCESSEURS DE L'ÉCOLE FLORENTINE



Sarcophage chrétien du Musée de Latran
(Art romain du IV siècle)

CHAPITRE I

ÉVOLUTION DE L'ART CHRÉTIEN AVANT LE XII SIÈCLE

La sculpture italienne dont on peut faire remonter les débuts jusqu'aux premières années du XII siècle ne prend une réelle valeur qu'à partir de Nicolas de Pise, c'est-à-dire à partir de la seconde moitié du XIII siècle. Partant dans l'évolution générale de l'art chrétien, elle ne représente pas un début, mais une suite, et pour la comprendre il faut d'abord connaître ce qui l'a précédée.

Avant de s'épanouir entre les mains des maîtres pisans et florentins, l'art chrétien a passé par Rome, par Byzance et par Paris. Lorsque l'art toscan avec Nicolas de Pise commence sa glorieuse carrière, déjà trois civilisations ont connu l'art chrétien et lui ont imprimé des caractères particuliers. Lorsque l'Italie entre en scène, ce n'est pas le début d'un art, c'est une floraison. Début peut être si l'on ne considère que l'Italie, mais maturité si l'on observe les treize siècles qui ont préparé et enfanté cet art.

Ce n'est point ainsi que l'ancienne critique jugeait ces questions. Dans l'étude de l'art italien, une autre méthode avait prévalu jusqu'au milieu de notre siècle. Elle consistait, chose singulière, à ne faire aucun cas de la pensée chrétienne et à voir toute l'origine de l'art moderne dans les arts de l'ancienne Rome. La conséquence de cette doctrine était de tenir le moyen âge pour non avenu, ne méritant quelque attention que par les débris de la civilisation ancienne qu'il avait pu conserver et cette barbarie du moyen âge était censée avoir duré jusqu'au jour où le monde avait fait un retour vers le passé et créé, au cours du XV siècle, ce mouvement artistique auquel on a donné le nom de Renaissance.

A l'opposé de ces idées, la doctrine qui prévaut aujourd'hui et qui sera l'inspiratrice de nos études sur l'art florentin, pense que l'art nouveau des peuples germano-latins est le produit de la civilisation créée par l'esprit chrétien. Si bien cette civilisation se rattache à ce qui l'a précédé, si plus ou moins on trouve en elle le legs des civilisations passées, elle en est néanmoins assez différente pour pouvoir être considérée comme un organisme nouveau ayant créé un art fait à son image. Dans cet art l'intérêt viendra de ce qui est à elle, de ce qui lui est personnel et non de ce qu'elle aura emprunté ; son évolution consistera précisément à se développer selon les lois intimes de son organisme en dépouillant peu à peu toute forme étrangère.

Dans cette longue gestation du moyen âge s'il y eut d'une façon générale par rapport aux arts de l'antiquité grecque et romaine une décadence artistique, si les formes sont moins pures, la technique moins savante, d'autre part il y a avénement d'une idée nouvelle, naissance d'un germe qui ne cesse de grandir et de se développer. A côté de la décadence provoquée par la chûte de l'empire romain et l'invasion des barbares, il y a la naissance et la floraison du nouvel art chrétien.

L'art moderne, ou pour employer une expression plus précise, expression adoptée fort justement par la critique allemande, l'art chrétien, est né à Rome. A ce moment Rome était encore le centre de la civilisation européenne et résumait en elle toutes les

Sarcophage chrétien du Musée de Latran
(Art romain du IV siècle)

conquêtes de l'esprit humain. Et ainsi l'art chrétien se rattacha dans une certaine mesure à l'art antique et il reçut de lui une première empreinte qui, on peut le dire, ne disparut jamais entièrement.

Cette première période de l'art chrétien comprend plusieurs siècles. Après avoir triomphé des plus cruelles persécutions, le christianisme s'épanouit librement sous le règne de Constantin. A ce moment l'art chrétien se caractérise déjà par sa prédilection pour le bas-relief. Il délaisse la statuaire en ronde bosse, soit parce que cette statuaire était prédominante dans l'art romain et que l'art chrétien dans sa protestation contre le paganisme voulait proscrire une forme d'art qui rappelait trop le culte des idoles, soit parce que le bas-relief était une forme qui correspondait mieux à son désir d'exprimer des idées.

Il se constitue donc au IV siècle un art chrétien d'un caractère tout particulier, qui, tout en tenant encore par la technique, par les costumes, par le style des figures, par l'ordonnance, à l'art antique, est déjà profondément chrétien par la pensée.

Cet art servira de point de départ à l'art du moyen âge. Lorsque les artistes germano-latins demanderont des enseignements au passé, ce qu'ils étudieront ce sera non pas l'art romain dans ses belles œuvres du I siècle, mais l'art déjà en décadence du IV siècle. Il est important à noter que l'art romain qui, à deux reprises, a exercé une action importante sur l'art moderne, tout d'abord au début du moyen âge et plus tard au XVI siècle, à l'époque de la Renaissance, n'a pas manifesté son action de la même manière à ces deux époques. De telle sorte que lorsqu'on parle de l'influence de l'art romain au XII ou au XVI siècle il faut entendre qu'il s'agit de deux influences bien distinctes, dont l'une est chrétienne et l'autre païenne; et c'est pourquoi l'action romaine, s'exerçant au XII siècle, n'a pas nui à l'essor de l'art chrétien, tandis qu'elle l'a si profondement entravé à l'époque de la Renaissance.

Ce premier art chrétien fut brusquement arrêté dans son développement romain par suite des invasions des barbares. La misère de l'Italie va pendant de longs siècles l'empêcher de continuer l'œuvre qu'elle avait commencée et ce furent d'autres peuples qui poursuivirent la tâche que ses mains débiles ne pouvaient plus accomplir. Ce furent tout naturellement ceux qui, placés dans de meilleures conditions politiques, purent continuer l'œuvre de la civilisation. L'Empire d'Occident détruit, c'est l'Empire d'Orient qui recueillit son héritage et c'est Constantinople qui jusqu'au XII siècle joua en Europe le rôle que Rome avait rempli jusqu'alors.

De Romain, l'art devint Byzantin, et dans une longue période de huit siècles on le voit dépouiller peu à peu son passé romain pour se constituer de plus en plus sous une forme indépendante. Les invasions des barbares et le transfert de la civilisation dans une ville nouvelle telle que Constantinople, où n'existait pas de tradition ancienne, ont été les deux grandes causes qui ont facilité la formation originale de l'art chrétien. Elles ont coupé les liens qui rattachaient l'art chrétien à l'art païen et lui ont permis de dégager plus nettement son individualité.

Sans doute du VI au XII siècle Byzance n'a pas tout fait, elle n'a pas été seule au monde, mais sa prépondérance est telle qu'il n'est pour ainsi dire aucune nation qui n'ait subi son influence.

Sur ce point toutes les études ne sont pas encore terminées. Il faudrait prendre un à un tous les motifs de l'art chrétien et rechercher comment ils se sont créés. Cette étude, déjà entreprise sur plusieurs points, nous montrerait qu'un grand nombre des formes que nous voyons s'épanouir au XIV siècle entre les mains de Giotto et de son école avaient déjà été préparées par les maîtres grecs de Constantinople.

Bas relief du Siège épiscopal de St. Maximien à Ravenne
(Art byzantin du VI siècle)

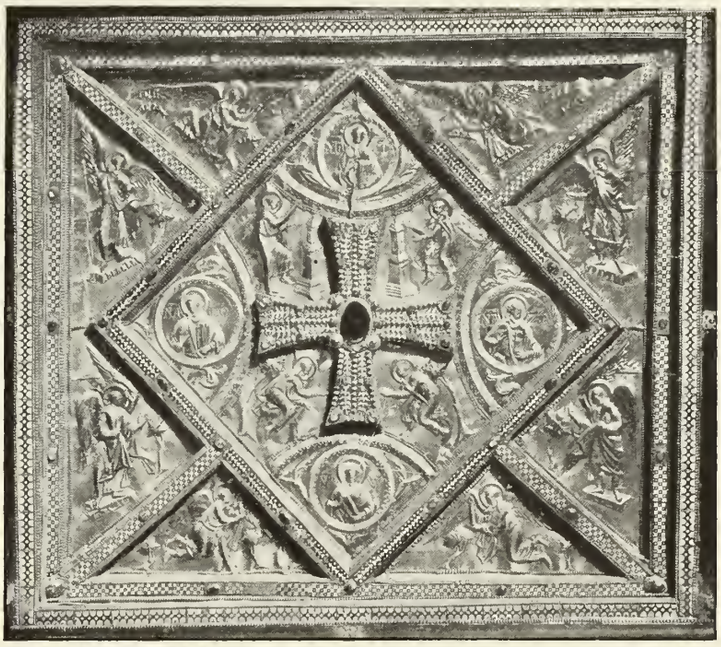
Dans l'étude de l'art du moyen âge, de cet art antérieur au XIII siècle, qui a précédé le grand épanouissement des arts modernes, il conviendrait de pouvoir déterminer nettement quels sont les caractères purement byzantins et les caractères dérivant de l'ancien art romain. S'il était possible de dire avec quelque précision quel fut dans son principe l'esprit byzantin et l'esprit romain, la question serait résolue; malheureusement nous ne croyons pas à la possibilité de telles déterminations et ici encore, comme en parlant de l'art florentin, nous préférons substituer à ces généralisations trop vagues et trop incertaines, des points de détail moins généraux mais plus positifs.

Il est tout d'abord un certain nombre de caractères que l'on pourrait appeler extérieurs, et qui sont assez notables pour que le plus inexpérimenté des amateurs puisse au bout de très peu de temps distinguer une œuvre byzantine d'une œuvre purement latine. Ce sera dans l'œuvre latine la grosseur de la tête par rapport à la petitesse du corps, le type lourd et ramassé des personnages contrastant avec les formes longues qu'affectionne l'art byzantin; ce sera la différence des costumes: dans l'art latin le maintien plus ou moins fidèle de la toge, dans l'art byzantin l'emploi des costumes orientaux plus riches et plus surchargés d'ornements, spécialement remarquables par la finesse du tissu et la multiplicité des plis; ce sera dans l'art romain l'encombrement de la composition, dans l'art byzantin au contraire une composition moins resserrée et plus aérée.

Mais il nous est possible de nous élever plus haut, et après avoir noté ces caractères de détail, de noter des caractères d'un ordre supérieur. La grande différence

qui existe au moyen-âge entre l'art latin et l'art byzantin, c'est que, à l'encontre de ce que l'on a cru longtemps, l'art byzantin est un art en voie de mouvement, un art qui se transforme, qui crée de nouveaux types, tandis que l'art latin est un art qui s'immobilise et qui vit du passé.

L'art byzantin abandonne les anciennes formes de l'art romain, il emploie les types et les costumes nouveaux qui lui sont fournis par la société de Constantinople, mais surtout il modifie les formes de l'art en vue de les adapter plus étroitement aux désirs de la pensée chrétienne. Sa grande réforme est de rendre l'art plus expressif. L'art italien, pendant ce temps, restait fidèle aux formes et à la technique de l'ancien art romain; il était enchaîné par ses souvenirs et même lorsqu'il tentait d'être expressif il était gêné par une doctrine esthétique mieux faite pour dire les formes du corps humain que les pensées de notre âme.



Face latérale de l'autel de St. Ambroise à Milan
(Art byzantin du IX siècle)

Si l'art byzantin s'est développé dans le sens de l'art narratif et expressif, ce n'est pas parce que le génie byzantin était plus apte que l'esprit romain à entrer dans cette voie. Ces changements dans l'art furent le propre, non du génie byzantin, mais du génie chrétien qui, partout où il apparaissait, demandait impérieusement une transformation artistique correspondant aux transformations que sa doctrine introduisait dans le monde. Si au moyen âge du V au XII siècle, il y a plus d'évolution dans l'art byzantin que dans l'art latin, c'est qu'à ce moment la civilisation byzantine est en pleine prospérité, tandis que l'Italie tombe aux derniers degrés de la misère.

Remarquons d'autre part que si l'esprit chrétien devait nécessairement être novateur dans la constitution de ses arts, il devait, pour les mêmes causes, devenir conservateur lorsque ces arts seraient créés. Du jour où il aurait trouvé les formes qui convenaient le mieux à l'expression de ses idées il ne devait plus avoir aucune raison pour les modifier, pas plus qu'il ne modifiait le fond de sa doctrine. De là ce formalisme qui devint de bonne heure un des caractères de l'art byzantin, formalisme que nous verrons se maintenir d'autant plus longtemps que les milieux sociaux resteront plus exclusivement chrétiens. Dans le développement de l'art chrétien au cours de l'ère

moderne il faut reconnaître qu'un grand nombre des changements survenus proviennent non d'une nécessité religieuse, mais du désir inhérent à l'homme de chercher du nouveau dans toutes les manifestations de son activité.

L'autel de Città di Castello
(Style byzantin du XI siècle)

L'art byzantin eut une première période de grande splendeur au VI siècle. Le *Siège épiscopal* de St. Maximien du Dôme de Ravenne est le plus beau spécimen de l'art à cette époque. Mais au VI siècle les liens qui rattachent l'art byzantin à l'art romain sont encore si puissants qu'il ne s'est pas constitué sous sa vraie forme personnelle.

Pour le connaître véritablement il faut, franchissant le VII et le VIII siècle qui pour l'art byzantin comme pour l'art occidental, furent une époque de décadence, atteindre les belles œuvres du IX, du X et du XI siècle.[1]

La pièce capitale de cette époque est l'*Autel de St. Ambroise* à Milan du IX siècle. Cet Autel étant signé du nom de Volfinius quelques écrivains ont supposé que son auteur pouvait être un artiste italien; mais tout ce que nous savons de l'état des arts en Italie s'oppose à une pareille supposition. Cet Autel ne peut être que l'œuvre d'un maître élevé dans l'école byzantine. Ce sont les conclusions de M. Raphaël Cattaneo dans son livre sur *l'Architecture en Italie du IV au IX siècle:* « Ce devant d'autel, dit-il, exécuté sur des lames d'or et d'argent, enrichi d'émaux, de perles, de gemmes et de bas-reliefs, est un magnifique travail d'orfévrerie, véritablement admirable pour son époque. Et après l'avoir vu et admiré, comme il le mérite, nous sommes obligés de

(1) « Jamais l'empire byzantin ne fut plus puissant et plus prospère qu'au IX et au X siècle sous la domination de la maison macédonienne.... Constantinople était le centre du commerce du monde.... A cette époque du moyen âge les modes et les articles de Byzance jouaient à peu près le même rôle que les articles de Paris à la nôtre. » (BAYET, *L'art byzantin*, p. 116).

conclure: 1° que l'orfévrerie à cette époque, peut être parce qu'elle était la plus encouragée, fut le seul art, qui ne devint jamais entièrement barbare; 2° que ce devant d'autel doit être, de toute manière, le travail d'un artiste extraordinaire; 3° enfin, qu'il ne peut être sorti que d'un atelier, car la Grèce seule pouvait à cette époque – et très rarement elle aussi – produire des œuvres aussi importantes. En effet le style des figures et des ornements est grec, comme on peut plus particulièrement le constater dans quelques peintures sur la soie, qui forme la doublure de la partie postérieure. »

On rapprochera de l'Autel de Milan, l'Autel du Trésor d'Aix-la-Chapelle et celui de Bâle aujourd'hui au Musée de Cluny.

C'est surtout dans les ivoires que l'on apprendra à connaître l'art byzantin de cette époque. Le *Christ entre Romain et Eudoxie* du Cabinet des Médailles de Paris est un des plus beaux types du XI siècle.

La Mort de la Vierge
Bas-relief byzantin du Musée de Ravenne

Nous publions ici comme spécimen de l'art byzantin une des faces latérales de l'Autel de Milan et l'Autel de Città di Castello qui est d'une époque plus récente et

Tympan de la Porte de la Vierge de la Cathédrale de Paris (Fragment - vers 1225)

Vierge d'Amiens
(Vers 1225)

d'une moins grande beauté et qui pourrait être l'œuvre d'un maître italien étroitement soumis à la discipline byzantine. Nous reproduisons enfin, pour faire connaître non plus seulement l'ensemble mais le détail d'une œuvre byzantine un ivoire du Musée de Ravenne représentant la *Mort de Marie*.

L'art byzantin si remarquable par son architecture, par ses mosaïques, par la peinture de ses manuscrits, s'occupa fort peu de statuaire. On peut même dire que la statuaire en ronde bosse n'existait pas pour lui.

Un seul exemple de grande statuaire byzantine était cité, c'étaient les admirables statues de Cividale en Frioul que l'on attribuait au VIII siècle. Mais M. Cattaneo a très justement fait observer que le style de ces sculptures contrastait trop absolument avec le style des œuvres certaines de cette époque pour qu'une telle hypothèse pût être maintenue. D'après M. Cattaneo les statues de Cividale ne sauraient être antérieures au XI siècle.

En fait de sculpture l'art byzantin ne s'intéresse qu'au bas-relief, à la forme sculpturale le plus puissamment narrative et expressive; et presque toujours ses travaux sont de petites dimensions. Les artistes byzantins travaillent rarement le marbre, presque jamais la pierre ; ce sont des orfèvres ciselant le bronze, l'argent, l'or ou l'ivoire. Ici la sculpture devient la voisine de la peinture; parfois dans certaines œuvres telles que les portes de bronze du XI siècle elle se contente de simples traits de gravure et l'on ne sait même plus si l'œuvre doit être rangée dans la sculpture ou la peinture.

C'est du reste aux peuples germano-latins qu'il était réservé de dire le dernier mot dans cette évolution de l'art chrétien, mais ils ne purent le faire que lorsque des circonstances favorables leur permirent de cultiver les arts et c'est la France qui la première

au XII et au XIII siècle donna le signal de ce grand mouvement.

Que Vasari se soit trompé en faisant dater de Nicolas de Pise le réveil des arts dans l'Europe occidentale c'est ce dont personne aujourd'hui ne peut douter après toutes les études qui ont été faites au cours de ce siècle sur l'art français de Louis VII, de Philippe Auguste et de St. Louis. Pour prouver l'antériorité et la supériorité de l'art français il suffisait d'en écrire l'histoire, il suffisait de regarder cette admirable période, antérieure de près d'un siècle à l'art de Nicolas de Pise, à laquelle on doit les sculptures de Chartres, de Paris, d'Amiens, de Strasbourg et de Reims.

St. Théodore
Statue du porche méridional de Chartres
(Milieu du XIII siècle)

Cet art français étant connu, non seulement nous avons eu une notion plus exacte sur la succession des écoles d'art des peuples germano-latins, mais nous avons compris, ce qui auparavant paraissait inexplicable, l'apparition si brusque et si magnifique de l'art italien, de cet art de Nicolas de Pise que rien n'avait préparé en Italie.

Et la lumière faite sur ce point, il a été facile de reconnaître la seconde erreur de Vasari qui attribuait aux souvenirs de l'art antique tout le mérite de la réforme de Nicolas de Pise. On s'explique aisément que Vasari ait soutenu une semblable thèse. Vivant au XVI siècle, au moment où les artistes italiens fascinés par la vue des chefs d'œuvre de l'antiquité croyaient qu'il ne pouvait exister de beauté dans le monde en dehors de la beauté antique, Vasari put croire que la barbarie avait régné dans l'art italien tant que l'antiquité romaine avait été oubliée et que seule l'étude de cette antiquité avait été capable de faire renaître les arts.

La Nouvelle Loi
Statue de la Porte du Transept méridional de la Cathédrale de Strasbourg
(Milieu du XIII siècle)

La vérité c'est que l'art antique n'a joué qu'un rôle accessoire dans le développement de l'art moderne. C'est la pensée chrétienne qui a tout dirigé et tout transformé, qu'elle ait agi à Constantinople, à Paris ou à Florence. Si parfois il y a réapparition des formules antiques, surtout en Italie, ce n'est qu'un fait accidentel, fort utile au point de vue du perfectionnement technique de l'art, mais qui ne modifie pas sensiblement la marche normale de l'art chrétien. C'est seulement vers la fin du XV siècle qu'il y aura une action notable de l'art romain, une renaissance antique, et alors précisement l'art chrétien, au lieu de renaître, décroîtra, ce sera sinon la fin de cet art chrétien qui avait dominé le monde pendant quinze siècles, du moins une altération de ses principes ou tout au moins un arrêt dans sa marche.

Après avoir exposé ces idées générales et montré quelles influences extérieures ont agi à l'origine sur l'art italien, nous allons étudier cet art dans ses premières manifestations au XII et au XIII siècle.

Ornement en mosaïque du pavé de S. Miniato à Florence
(Fin du XII siècle)

Le roi Agilulf entouré de ses dignitaires

Bas-relief en bronze doré du Musée du Bargello (VII siècle)

CHAPITRE II

LA SCULPTURE ITALIENNE AU XII ET AU XIII SIÈCLE, ANTÉRIEUREMENT À NICOLAS DE PISE

C'est aux abords du XII siècle seulement que se manifestent en Italie des symptômes du réveil de la sculpture. Les œuvres antérieures à cette époque sont bien peu nombreuses et elles témoignent toutes de la profonde misère de l'art en Italie. A de certains moments il semble que les nouveaux peuples qui se sont emparés de l'Italie ne savent plus rien de ce qui a été fait avant eux et qu'ils sont obligés de recommencer eux-mêmes tout le travail de l'humanité. Certaines œuvres du VII et du VIII siècle sont si grossières que pour leur trouver des points de comparaison il faudrait remonter jusqu'aux sculptures de l'âge préhistorique.

Un exemple très caractéristique de cette barbarie est un bas-relief représentant Adam et Eve chassés du Paradis terrestre qui se trouve au Musée chrétien de Brescia. Dans cette figure d'Ange, qui fait un mouvement du pied pour chasser Adam et Eve, il est certain qu'il n'y a plus aucun lien qui rattache l'art italien à Rome ou à Byzance. Toute tradition est momentanément rompue.

Le Musée du Bargello possède depuis quelques années une précieuse plaque d'or dont la date est certaine car elle porte le nom du roi lombard Agilulf qui regnait de 590 à 615.[1] Elle représente le roi Agilulf, sur son trône, entouré des grands dignitaires de la cour.

(1) Il est assez difficile de déterminer quelle pouvait être la destination de cet objet. M. Umberto Rossi, le regretté Conservateur du Musée du Bargello, pensait qu'il faisait partie d'une châsse ou d'un trône.

Lorsqu'au XII siècle les conditions sociales permirent à l'art de renaître en Italie ce fut surtout aux artistes byzantins que les Italiens demandèrent des conseils et cette

Porte de bronze de S. Zénon à Vérone
(XI et XII siècle)

action byzantine s'exerca principalement dans la Vénétie et dans l'Italie méridionale, c'est à dire dans les régions qui étaient le plus directement en relation avec Constantinople.

Les *Portes de bronze*, dont un très grand nombre nous sont parvenues, sont le plus intéressant spécimen de cette influence.

LA PORTE DE BÉNÉVENT
XII SIÈCLE

La Porte de bronze de St. Zénon à Vérone est la plus vieille de ces portes. Elle remonte au XI siècle et peut-être même à une époque antérieure. On remarquera tout particulièrement le bel aspect décoratif de cette porte. Cette prédominance des éléments décoratifs dans la plupart des œuvres du moyen âge n'était pas un apport de la pensée chrétienne qui a toujours tenu pour secondaire tout ce qui ne servait pas à l'expression de ses idées. Ce n'était pas davantage un legs de l'art romain qui avait surtout réservé ses préférences aux formes du corps humain. C'était bien proprement une œuvre des peuples germaniques et des peuples orientaux. Au moyen âge cet amour de la décoration se trouve également et dans l'art byzantin et dans l'art des nations de l'occident. Chez les peuples germaniques tous les objets sont richement décorés de gravures, de sculptures et enrichis d'émaux et de pierreries. Ils seront encore des barbares dans l'art de sculpter la figure humaine, alors qu'ils seront déjà des maîtres accomplis dans l'art de la décoration.

Porte de bronze du Dôme de Pise, par Bonanno
(Fin du XII siècle)

La Porte de St. Zénon ne nous est pas parvenue dans son état primitif et a été très sensiblement remaniée au XII siècle. De la partie ancienne il ne subsiste que le vantail de gauche et quelques bas-reliefs inférieurs du vantail de droite.

La partie du XII siècle est déjà bien supérieure à celle du XI siècle. Dans les bas-reliefs les plus anciens les figures sont de style très grossier et l'artiste témoigne de la plus profonde ignorance dans l'art de les relier les unes aux autres. Dans la partie du XII siècle, au contraire, les figures sont mieux dessinées, la composition est bien ordon-

La Transfiguration
Détail de la porte de bronze du Dôme de Pise, par Bonanno
(Fin du XII siècle)

née et déjà l'artiste enrichit son œuvre par la représentation de rochers, d'arbres et de monuments.

Ce progrès que nous signalons dans la partie droite de la Porte de St. Zénon nous apparaîtra encore bien plus sensible dans la Porte de Pise, de Bonanno, qui date de la fin du XII siècle.

Pour connaître l'art des portes de bronze au XII siècle il ne faut regarder ni l'Italie du nord, ni l'Italie centrale, mais l'Italie du sud soumise plus directement à l'influence byzantine.

Là, au milieu d'œuvres nombreuses presque toutes de grande valeur, nous trouvons une porte d'une beauté exceptionnelle, la *Porte de Bénévent* faite en 1150. C'est avec les mosaïques de Cefalu, la plus belle œuvre du XII siècle qui existe en Italie. Elle est digne d'être citée après les portes d'André de Pise et de Ghiberti en raison de la beauté de l'ensemble et de la variété des motifs. Certaines compositions sont excellentes, telles la Nativité, la Flagellation, la Mise au tombeau. En particulier le motif de l'*Ascension* est représenté sous une forme noble et grandiose. L'artiste ne commet pas la faute que commettront si souvent les maîtres des âges postérieurs, celle de diminuer la prééminence du Christ en donnant une trop grande importance au groupe des Apôtres.

Cette Porte représente 43 motifs de la vie du Christ, savoir : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Ange apparaissant aux bergers, le Voyage des Mages, les Mages devant Hérode, Adoration des Mages, l'Ange réveille les Mages, l'Ange réveille St. Joseph, Fuite en Egypte, Massacre des Innocents, Présentation au temple, Jésus au milieu des docteurs, Baptême, Noces de Cana, Jésus invite Pierre à marcher sur les eaux, Jésus marche sur les eaux, Multiplication des pains, Jésus à la fontaine, Entrée à Jérusalem, Résurrection de Lazare, Guérison de l'Aveugle, la Cène, le Lavement des pieds, Jésus sur la montagne, Jésus prêche, Jésus au jardin des Oliviers, Arrestation, Jésus devant Hérode, Judas reçoit son paiement, Tentation, Reniement de St. Pierre, Pilate se lave les mains, Flagellation, Transfiguration, Montée au Calvaire, Mise en croix, Mise au tombeau, Descente aux limbes, Jésus apparaît aux Maries, Pélerins d'Emmaus, Pentecôte, Ascension.

J'ai cru devoir faire connaître ce cycle religieux dans ses détails, car on ne trouvera pas ailleurs, ni en peinture, ni en sculpture, un récit aussi complet de la vie de Jésus.

Deux autres portes, quoique moins belles, peuvent cependant être rapprochées de la porte de Bénévent, ce sont celles de Troia et de Ravello, œuvres du même artiste, Barisano de Trani. Dans ces portes le style des figures est excellent, de même valeur que dans les portes de Bénévent, mais l'œuvre dans son ensemble est moins intéressante car, au lieu de représenter une série d'histoires, elle ne comprend que des figures isolées.

Le plan de notre travail ne comportant pas l'étude de telles œuvres, je me contenterai de citer ici les principales portes de bronze existant en Italie. On peut les diviser en deux groupes principaux: les portes gravées qui sont les plus anciennes, et les portes décorées de reliefs qui apparaissent à la fin du XI siècle.

L'Ascension
Porte de Bénévent
(1150)

I. Portes gravées:

Cathédrale d'Amalfi	1066
Mont Cassin	1070
St. Paul de Rome	1070
Mont Sant'Angelo	1076
Salerne	1077
St. Sauveur d'Atrani	1087
Canossa	fin XI
St. Marc de Venise	1085
»	1127

II. Portes décorées de reliefs:

St. Zénon de Vérone	XI et XII
Troja	1119
»	1127
Bénévent	1150
Trani	1160
Ravello	1179
Pise	vers 1180
Monreale	1186
Latran à Rome	1196

Il existe en Allemagne quelques portes de bronze de la même époque, notamment celles de la cathédrale d'Hildesheim (1015) et de la cathédrale d'Augsbourg (1088).

En parlant de l'art dans le sud de l'Italie il ne faut pas se borner à étudier les œuvres conçues sous l'influence byzantine. Il y eut en effet dans cette région au XII et au XIII siècle, par suite de la conquête normande un art nouveau, manifestement inspiré par l'art français. On lui doit les beaux édifices de Terlizzi, de Trani, de Bénévent, de Bitonto, dont les façades ont été richement sculptées. Cette école fut assez importante pour permettre de supposer que Nicolas de Pise y a été élévé. Cette thèse vient d'être reprise récemment par M. Crowe dans un article de la Nineteenth century (avril 1896).

Ce n'est pas directement de l'art byzantin en effet que partit le réveil de la sculpture en Italie. Cet art était, comme nous l'avons déjà dit, presque exclusivement consacré à de petits bas-reliefs et plutôt un art de fondeur qu'un art de sculpteur. Or c'est la sculpture sur pierre qui va être le point de départ de l'art nouveau. Pendant tout le XIII siècle, dans l'école pisane notamment nous n'avons presque aucun travail sur métal à signaler. En outre à ce moment le bas relief n'est plus l'unique recherche de l'art italien et nous voyons apparaître la sculpture en ronde bosse.

Le nouveau mouvement n'est pas venu des pays où l'art byzantin était le plus prospère et il doit être considéré comme le résultat personnel du génie germano-latin, agissant en Italie sous la même impulsion sociale qui créait au nord des Alpes le grand mouvement de l'architecture et de la sculpture française.

C'est aux nouvelles formes architecturales créées au XII siècle qu'est dû réellement le renouveau de la sculpture chez les nations germano-latines. Et comme la France au XII et au XIII siècle, par suite de favorables circonstances politiques, fut considérablement en avance sur l'Italie, il est tout naturel de penser que l'Italie, tout en s'inspirant, dans l'éveil de ses arts, des anciennes formes romaines et byzantines, dut tenir surtout un très grand compte des créations nouvelles de l'art français.

Le système architectural adopté généralement en Italie, système qui dérive de la basilique romaine, avait pour caractère essentiel la faible épaisseur des murs. D'où il s'en suivait que les ouvertures, portes et fenêtres, s'ouvrant sans larges ébrasements, ne constituaient pas dans les façades des motifs prépondérants, n'attiraient pas l'œil et ne pouvaient recevoir une importante décoration sculptée.

La première méthode adoptée pour décorer ces façades fut l'emploi des marbres de couleur ; nous en trouvons un excellent spécimen dans la petite église de San Miniato. Il convient ici de signaler tout spécialement ce style de décoration, car il restera en faveur pendant plusieurs siècles à Florence et dans la Toscane, alors que partout ailleurs il sera supplanté par l'architecture romane et gothique. C'est lui, qui après avoir décoré San Miniato, la Badia de Fiesole, le Baptistère de Florence, se retrouvera encore à Ste. Marie des fleurs, au Campanile de Florence et au Dôme d'Orvieto.

La seconde forme employée pour décorer la façade des basiliques fut l'emploi des arcatures et des colonnes. Une de ses premières et plus belles manifestations se voit dans

la Cathédrale de Pise construite en 1063. C'est ici une très intéressante tentative pour substituer à la décoration en mosaïque une décoration plus puissante, donnant un plus énergique relief aux formes architecturales. Mais dans cette décoration il y a ce fait particulier qu'aucune place n'est encore réservée à la sculpture. Il semble que les artistes dans leur inexpérience ne songent qu'à utiliser des fragments antiques et n'osent pas encore faire acte de création personnelle.

L'emploi des arcatures correspondait à une utilité de construction, et permettait de fortifier les murs sans trop les épaissir. Aussi persista-t-il plus longtemps que le système des colonnettes, tel que nous le voyons employé au fronton de la Cathédrale de Pise et de l'église St. Michel de Lucques. L'emploi des colonnettes était un système de décoration très séduisant lorsqu'on avait des débris de colonnes antiques à utiliser, mais, soit en raison de son inutilité architecturale, soit en raison de sa faible faculté expressive, de son peu de valeur au point de vue esthétique, on ne devait pas tarder à l'abandonner.

Porte majeure du Dôme de Modène
(Premier quart du XII siècle)

Je ne pense pas que dans la formation du type des façades italiennes il convienne de tenir compte de l'influence byzantine. La seule église qui aurait pu sur ce point exercer une action prépondérante, l'église de St. Marc, a une façade dont la date est sensiblement postérieure à l'époque dont nous nous occupons et qui témoigne, non d'une influence byzantine, mais d'une influence du style roman et même, dans certaines parties, du style gothique. Dans les parties les plus anciennes de St. Marc, par exemple dans les portes qui du vestibule conduisent à l'intérieur de l'Église, on ne trouve aucune partie sculptée ; la décoration est entièrement composée de mosaïques.

C'est par suite de l'avénement de l'architecture romane, par suite de la création d'édifices tels que ceux de Modène, de Vérone, de Borgo di San Donnino et de Parme que nous voyons la sculpture réapparaître dans le nord de l'Italie.

A quelle époque faut-il faire remonter ce mouvement? Cette question est une de celles qui ont donné lieu aux plus vives controverses. Pendant longtemps on a attribué aux édifices construits au nord de l'Apennin, aux édifices dits lombards, une origine très reculée. Aujourd'hui on est d'accord pour reconnaître que la nouvelle architecture dite romane ou lombarde ne remonte pas en Italie au-delà du XI siècle. (1)

Bas-relief de la façade du Dôme de Modène
(Premier quart du XII siècle)

Les plus vieilles sculptures romanes du nord de l'Italie sont celles du Dôme de Modène qui datent des premières années du XII siècle. Elles comprennent quatre larges bandes dont deux accompagnent la porte principale et dont les deux autres surmontent les portes latérales. Il est à remarquer que les portes elles-mêmes ne sont pas sculptées; les tympans sont vides et seule une bordure purement ornementale décore la porte principale.

Les sujets sont empruntés à la Genèse; Naissance de l'homme, Naissance de la femme, la Faute, Découverte de la faute, Fuite du Paradis, Travail, et diverses scènes de la vie de Noë. Comme dans certains sarcophages chrétiens des premiers âges les scènes se suivent sans être séparées les unes des autres.

Le travail est d'une grande barbarie surtout dans les nus, mais comme dans toutes les œuvres chrétiennes du moyen âge la pensée est exprimée avec une grande clarté. L'ar-

(1) Consulter sur cette question le beau travail de M. RAPHAËL CATTANEO sur l'*Architecture en Italie* du VI au XI siècle, notamment pages 242 et suivantes.

tiste, préoccupé exclusivement de l'expression, rejette tous les éléments inutiles, ne retient que l'essentiel, et ainsi, malgré sa profonde ignorance de la technique, il crée une forme d'art qui a une réelle valeur et qui nous intéresse d'autant plus que l'on sent combien elle peut devenir féconde.

Les sculptures de *St. Zénon* à Vérone marquent un progrès sur celles de Modène. Aux deux côtés de la porte principale deux pilastres divisés l'un et l'autre en huit compartiments représentent diverses scènes de la Genèse et de la vie de Jésus. Dans la Genèse c'est: la Création des animaux, la Création de l'homme, la Création de la femme, la Faute, la Fuite du Paradis, le Travail; et dans la vie du Christ : l'Annonciation, la Visitation, la Naissance, les Mages, la Présentation, la Fuite en Egypte, le Baptême, l'Arrestation du Christ, le Crucifiement. Je cite ces motifs afin que l'on constate que les artistes ont déjà choisi dans la Genèse et dans la vie du Christ les scènes qui resteront en faveur pendant plusieurs siècles dans l'art italien.

Porte majeure de St. Zenon à Vérone
(Second quart du XII siècle)

L'ordonnance de ces sculptures, dont chaque motif est encadré par une ravissante moulure, est excellente ; l'effet d'ensemble est d'une réelle beauté. Chaque scène est traitée logiquement et sobrement et certaines figures sont dignes d'éloge, telles le St. Joseph dans la Fuite en Egypte et la Vierge dans l'Adoration des Mages.

Mais ce qui est ici particulièrement à remarquer c'est l'union de la sculpture avec l'architecture. Si on compare St. Zénon à la Cathédrale de Modène on comprendra quel grand progrès a été réalisé d'une œuvre à l'autre. Les sculptures un peu maigres de Modène semblaient comme entreposées sur la façade et ne formaient aucun ensemble. Ici au contraire elles sont groupées autour de la porte dans une disposition tout-à-fait admirable.

En outre nous voyons pour la première fois en Italie apparaître un tympan sculpté. A Modène le tympan était à jour. A Vérone au contraire il reçoit une importante décoration et de plus la partie avancée du porche est ornée dans le sommet de

petits bas-reliefs et de deux grandes figures de saints. Mais la porte elle-même, comme celle de Modène, ne comprend encore aucun ébrasement et ne se rattache au mur que par une simple moulure sans épaisseur.

Cette porte de St. Zénon avec la double rangée de bas-reliefs qui l'accompagne, avec son tympan et son porche richement sculptés est une des belles portes créées par l'art Italien. Les historiens lui assignent la date de 1139.

C'était une idée des plus intéressantes que celle de décorer ainsi à l'aide de sculptures les parties planes de la façade des églises. C'est à ce système, dont nous trouvons le germe à Modène et que nous voyons se manifester à Vérone avec plus d'ampleur, que nous devrons plus tard la belle façade de la Cathédrale d'Orvieto. Mais c'est en France, dès le début du XII siècle, que nous pouvons l'admirer dans son plus complet épanouissement. La Cathédrale d'Angoulème avec le beau parti pris de ses arcatures et le réseau de sculptures qui la couvrent comme d'une dentelle est un chef-d'œuvre qui peut rivaliser en beauté avec les plus belles façades que l'art pourra créer plus tard.

Nous avons remarqué que dans les Cathédrales de Modène et de Vérone les portes s'ouvraient encore sans aucune embrasure dans des murs de faible épaisseur. Mais en Italie le style roman ne tarda pas à s'affirmer selon les lois propres de son organisme et à substituer dans les façades l'épaisseur de ses murs à la légèreté des murs du style basilical.

De là une nouvelle et profonde modification dans l'art de la sculpture. Les ouvertures font dans les murs de si profondes entailles qu'elles deviennent l'élément le plus important de la façade et désormais les décorateurs renonceront à orner les parties planes pour se consacrer exclusivement à sculpter les vastes parois des portes et des fenêtres.

Nous pouvons citer comme un beau type de ce nouveau style les portes latérales de la Cathédrale de Modène. Mais l'artiste ne s'avise pas encore d'avoir recours à la sculpture pour décorer ses portes. Il se contente d'employer de légères colonnettes qu'il prolonge par delà leurs chapiteaux de manière à contourner et à enserrer le tympan même de la porte. Ce type eut en Italie une vogue immense; il persista pendant plusieurs siècles et c'est lui que nous retrouverons dans les portes de Sienne, d'Orvieto, de Florence et de Pérouse. Il eut comme conséquence d'entraver l'essor de la sculpture, et tandis qu'au nord des Alpes les artistes avaient recours à la figure pour orner les embrasures de leurs portes, les italiens se contentaient le plus souvent de ciseler des colonnettes.

Un intéressant effort pour enrichir ces profondes portes romanes a été fait au *Dôme de Ferrare* où l'on voit de petits bas reliefs et quelques figures en pied alternant avec les colonnes. Mais ce fut là une tentative isolée qui n'eut pas d'imitateurs.

Il est fort instructif de comparer la Porte de Ferrare avec celle de Vérone et de découvrir ainsi par quelle marche logique l'art a progressé.

L'artiste de Ferrare copie presque trait pour trait le porche de Vérone. Il adopte la même disposition pour la décoration du tympan, mais il marque avec plus de logique les membres essentiels de l'architecture, isolant plus nettement le linteau et le tympan La disposition nouvelle consiste dans les profondes embrasures de la porte, décorée, comme nous l'avons dit, de fines colonnettes laissant entr'elles une petite partie plane ornée de bas-reliefs et de quelques figures en pied.

Au surplus les analogies sont si grandes entre les deux portes, non seulement dans la décoration du porche, mais dans divers détails, tels que les chapiteaux des pilastres de la porte et surtout les bas-reliefs qui reproduisent les mêmes sujets traités de la même manière, qu'il n'est pas téméraire de supposer que les deux portes sont l'œuvre d'un même artiste. La porte de St. Zénon doit être la plus ancienne des deux; en tous cas elle représente un style architectural plus ancien. Les deux portes sont très voisines de date et doivent, je pense, être classées dans le second quart du XII siècle.

Porte majeure du Dôme de Ferrare
(Second quart du XII siècle)

La façade de San Donnino marque encore un pas en avant et elle nous offre ce grand intérêt que nous voyons son auteur hésiter et chercher une conciliation entre les deux systèmes, dont l'un consistait à décorer les murs de l'église et dont l'autre s'attachait surtout à orner les portes.

L'architecte de San Donnino, conservant la tradition de Modène, laisse à jour le tympan de la porte; mais il s'empare du linteau pour sa décoration; il lui donne une large épaisseur, il le prolonge dans les ébrasements des portes, le faisant servir de chapiteaux aux colonnes et il le continue encore sur la partie plane de la façade, allant ainsi rejoindre les deux portes mineures;[1] et il complète son œuvre en disposant autour

(1) Sur cette frise sont représentés divers épisodes de la vie de San Donnino: Couronnement de l'Empereur dont la couronne était sous la garde de San Donnino, San Donnino avec deux de ses compagnons demande à l'Empereur l'autorisation de quitter la Cour pour se consacrer à Dieu, L'Empereur médite sur la fuite des soldats chrétiens que l'on voit défiler devant lui et s'engager dans une gorge de montagnes, Poursuite et emprisonnement des fugitifs, Décapitation du saint dont les Anges viennent recueillir la tête, Miracles.

de la porte divers autres bas-reliefs et, dans des niches, deux statues de grande dimension. Le résultat est de créer une œuvre très brillante et de donner à la décoration de la façade une grande unité.

C'est à ce système porté à son maximum de perfection que l'on doit les belles façades françaises de St. Trophime et de St. Gilles qui datent du milieu du XII siècle.

Dans les Portes de *St. Michel* de Pavie nous trouvons le plus bel exemple qui existe en Italie de la décoration des colonnes ou des piliers à l'aide de dessins géométriques. On sait quelles merveilles ont été créées en France dans ce genre de décoration, notamment aux Portes latérales de Bourges et au Portail royal de Chartres.

Porte majeure du Dôme de Borgo di San Donnino
(Troisième quart du XII siècle)

Ces motifs de décoration provenaient directement de l'art byzantin, mais il faut remarquer que les artistes byzantins ne s'en servirent pas pour orner les façades des églises et se contentèrent de les utiliser dans quelques colonnettes de Ciborium ou de Clôtures d'Autel.

D'une façon générale ce goût de décorer les colonnes dérive de l'art romain. Vers la fin de l'Empire, les architectes se passionnèrent pour cette décoration, donnant les premiers l'exemple de toutes ces fantaisies auxquelles se livrèrent plus tard les architectes du moyen âge. Non seulement ils inventèrent les colonnes cannelées en spirale, comme on le voit à l'arc de Vérone, mais ils imaginèrent de couvrir les colonnes des plus riches décorations ornementales, comme on le voit dans les deux magnifiques colonnes que les Pisans utilisèrent pour encadrer la porte principale de leur Cathédrale.

Dans la plupart des églises dont nous venons de parler, la porte est précédée d'un porche soutenu par deux colonnes reposant sur des lions.

M. Raphaël Cattaneo a signalé comme un des premiers exemples de ces porches le Porche de Cimitile près Nole du VIII siècle: « Ce Porche, dit-il, est formé de deux pilastres isolés, éloignés de soixante-cinq centimètres des jambages et couronnés de deux chapiteaux qui soutiennent deux architraves sortant du mur du fond et terminés à leur extrémité extérieure par deux consoles. Au-dessus se dresse une petite voûte en berceau supportant la toiture. Il est impossible de ne pas reconnaître aussitôt dans cette petite construction le plus ancien specimen des portiques de ce genre qui se soit conservé en Italie, et peut-être le premier qui y fit son apparition ; ce sont ces portiques qui après l'an mil devinrent si communs dans les églises de Rome et dans celles de style lombard de la partie orientale de la Haute Italie. »

On peut considérer ce motif comme étant de création italienne. Il a été imité, sinon par l'emploi du porche, du moins par l'emploi des colonnes reposant sur des animaux dans nombre d'églises françaises et notamment en Provence. Les maîtres du XII siècle, encore si inhabiles dans l'exécution de la figure humaine, ont créé de véritables chefs-d'œuvre dans la reproduction de ces animaux symboliques dont ils avaient emprunté la première idée à l'art oriental.

Porte de St. Michel à Pavie
(Première moitié du XII siècle)

Quel qu'ait été l'intérêt des conceptions architecturales que nous venons d'étudier, elles n'étaient pas destinées à durer et nous les voyons disparaître rapidement pour faire place au pur système roman qui s'attache exclusivement à la décoration des portes.

Le plus magnifique exemple de ce style nouveau en Italie nous est fourni par le Baptistère de Parme dont les portes sculptées sont l'œuvre de Benedetto Antelami. Dans ces portes la décoration historiée comprend les pilastres, le linteau, le tympan et la bordure du tympan. Mais l'artiste n'ose pas aller plus loin dans son imitation de l'art

français et il ne décore de figures ni les voussures ni les ébrasements de la porte, se contentant comme ses prédécesseurs de les orner de colonnes et de moulures.

A Parme pour la première fois nous voyons apparaître le motif du *Jugement dernier,* si en faveur depuis longtemps dans l'art français.

A la fin du XIII siècle deux motifs se partagent les préférences de l'art français, le Jugement dernier et le Couronnement de la Vierge. Le Vierge est honorée en France d'un culte si vif que presque toutes les grandes cathédrales lui sont dédiées et que dans la façade la décoration d'une porte tout entière lui est consacrée. Mais l'art italien ne suivit que de très loin la France dans ce culte de la Vierge et ne représenta que rarement ces scènes si familières aux sculpteurs français, la Mort de la Vierge, son Assomption, son Couronnement dans le Ciel. Sur ce point l'influence de l'art français se manifeste cependant dans une des portes de Parme où Antelami a représenté la *Vierge entourée par les Mages.*

Voici le détail des sujets représentés dans les Portes de Parme :

I. Porte septentrionale :

Pilastres. Ancêtres de Jessé et de Joachim.
Linteau. Scènes de la vie de St. Jean Baptiste, Baptême du Christ, Repas d'Hérode, Décapitation de St. Jean.
Tympan. Adoration des Mages.
Bordure du Tympan. Prophètes.

II. Porte orientale :

Pilastres. Œuvres de Miséricorde, Parabole des vignerons.
Linteau. Résurrection des morts.
Tympan. Le Christ entouré par les Anges tenant les instruments de la passion.
Bordure du Tympan. Saints.

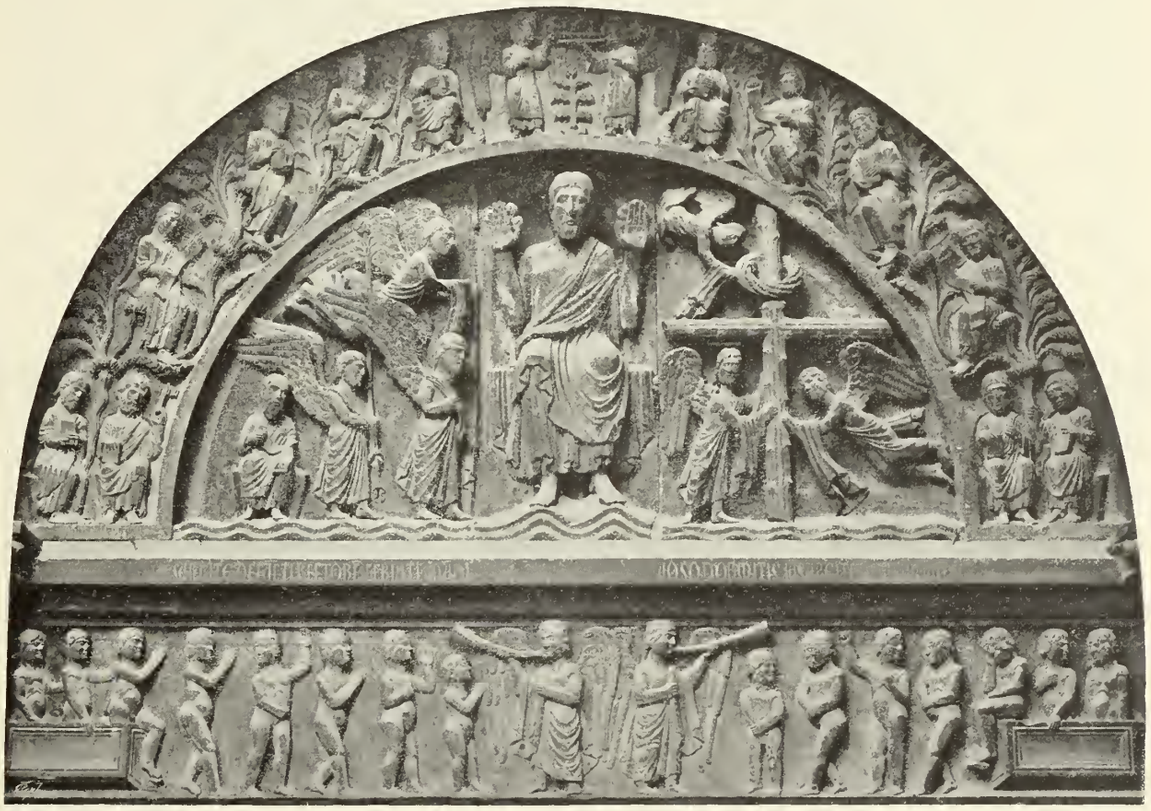
III. Porte occidentale :

Tympan. Char de la lune et du soleil.

M. Toschi, dans une étude très consciencieuse [1] consacrée aux sculptures de San Donnino, a cherché à attribuer ces sculptures à Benedetto Antelami et il a mis très habilement en lumière les analogies qui existent entre les sculptures de San Donnino et celles de Parme. Mais, sans nier ces analogies, apparentes surtout dans le style des grandes statues, il me semble qu'il y a dans la conception générale de ces deux œuvres des différences si fondamentales que j'hésite à accepter cette attribution. Dans tous les cas je reste porté a considérer l'œuvre de San Donnino comme sensiblement antérieure à celle de Parme et appartenant à une conception différente. La façade de San Donnino est une transition entre la cathédrale de Ferrare datant de 1140 environ et le Baptistère de Parme qui appartient aux dernières années du siècle.

(1) *Le sculture di Benedetto Antelami a Borgo San Donnino* (*Archivio storico dell'arte,* 1888, pag. 14).

En outre des sculptures du Baptistère de Parme, nous possédons un bas-relief qui porte la signature d'Antelami et qui est daté de 1178, antérieur par conséquent de vingt ans aux sculptures du Baptistère datées de 1196. C'est une *Descente de Croix*, aujourd'hui encastrée dans les murs de la Cathédrale, mais qui sans doute décorait primitivement une chaire. Si dans les bas-reliefs du Baptistère nous admirons la majesté de



Le Jugement dernier
Tympan d'une porte du Baptistère de Parme, par Benedetto Antelami
(Dernières années du XII siècle)

l'ensemble, la gravité des attitudes, ici pour la première fois nous voyons rendu avec la plus remarquable énergie l'expression du sentiment dramatique. L'attitude et le visage de Marie et des saintes femmes annoncent déjà les belles œuvres que nous admirerons un siècle plus tard dans l'école pisane.

En comparant cette *Descente de Croix* avec les sculptures du Baptistère, il semble que dans la Descente de Croix, soit par l'emploi de la décoration en mosaïque, soit surtout par la finesse avec laquelle sont modelés les plis des draperies et étudiés les mouvements des visages, Antelami se rattache à l'art byzantin, tandis que dans les bas-reliefs du Baptistère il se montre plus préoccupé d'imiter l'art français, avec ses ordonnances grandioses et son exécution, d'une moins grande minutie dans les détails, mais d'un effet plus saisissant.

C'est avec une juste raison que les historiens s'accordent à penser qu'Antelami est le plus grand sculpteur que l'Italie ait possédé avant la venue de Nicolas de Pise.

Tympan d'une porte du Baptistère de Parme, par Benedetto Antelami
(Dernières années du XII siècle)

A côté des œuvres d'Antelami il faut citer, comme les plus belles sculptures faites vers le commencement du XIII siècle, les *Fonts baptismaux* de Vérone. Ces Fonts, dans lesquels le baptême se faisait encore par immersion, sont de dimensions considérables. Ils ont 9 mètres de tour et sont décorés d'importants bas-reliefs représentant l'Annonciation, la Nativité, les Bergers, les Mages, Hérode, le Massacre des Innocents, la Fuite en Egypte, le Baptême du Christ. On remarquera dans ces bas-reliefs une influence byzantine beaucoup plus prononcée que dans les œuvres d'Antelami.

Un très grand nombre d'œuvres d'art du XII siècle portent des signatures. Et le luxe avec lequel s'étalent les inscriptions, les pompeuses louanges que les artistes se décernent à eux-mêmes peuvent être considérés comme le témoignage de la fierté toute naturelle que l'on éprouvait à cette époque en voyant les arts renaître après de si longs siècles de léthargie.

Le Christ entouré des symboles des quatre évangélistes
par Bonamico

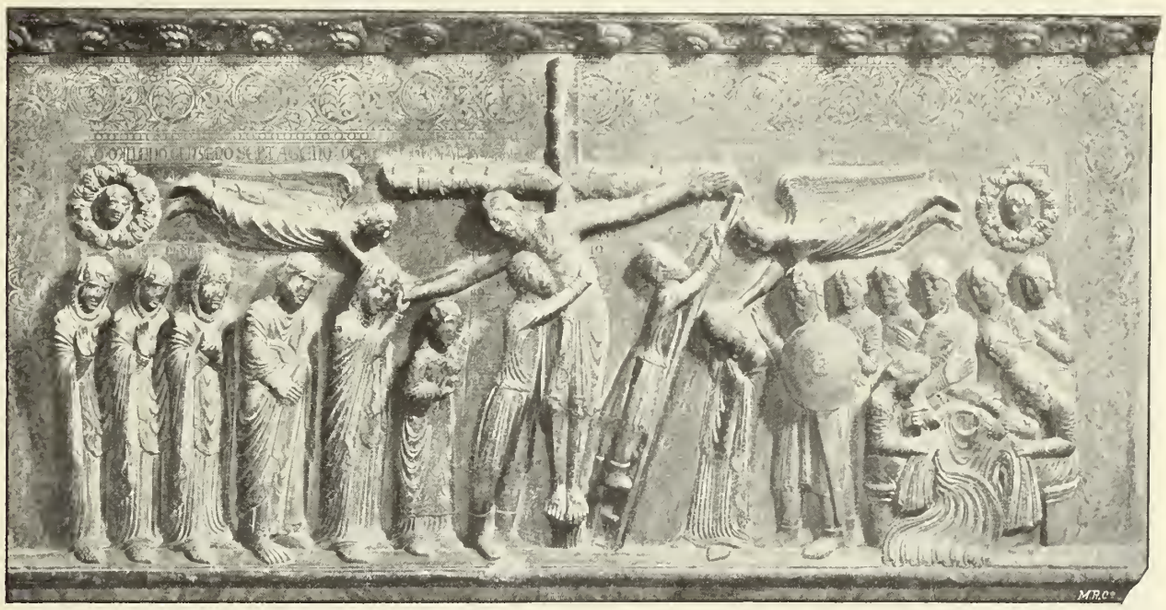
Bas-relief du Campo santo de Pise
(Milieu du XII siècle)

Chaire de St. Michele à Groppoli
(1194)

Voici quelques inscriptions relatives aux œuvres dont nous venons de parler:

MODÈNE : *Inter sculptores quanto sis dignus claret scultura nunc honore Wiligelme tua.*

VÉRONE : *Artificem gnarum qui sculpserit hœc Nicolaum. Hunc cuncurrentes laudent per secula gentes = Salvet in æternum qui sculpserit ista Guilelmum.*



Descente de croix, de Benedetto Antelami
(Fragment de chaire - Dôme de Parme - 1178)

PARME : *Anno milleno centeno octava patuit mense secundo Antelami dictus sculptor fuit hic Benedictus.*

PISE : *Opus quod videtis Bonusamicus fecit, pro eo orate.*

Cette mode de signer les œuvres, qui malheureusement tomba en désuétude au cours du XIII siècle, se trouve aussi en France au XII siècle, mais les inscriptions sont moins nombreuses et plus simples qu'en Italie. En voici trois : St. GILLES : *Brunus me fecit.* AUTUN : *Gislebertus hoc fecit.* St. HILAIRE DE FOUSSAY : *Audebertus angeriaco me fecit.* Les plus anciennes inscriptions que nous possédions sont celles d'un Autel de Ferentillo, du VIII siècle : *Ursus magister fecit* et celle de l'Autel de St. Ambroise à Milan : *Wolfinius magister phaber.*

Il serait bien intéressant de faire un recueil de toutes les signatures et de toutes les dates existant sur les sculptures du XII et du XIII siècle.

Le type de l'inscription pourrait parfois suffire à reconstituer la date d'une œuvre. Car d'une façon générale les inscriptions sont d'autant plus simples qu'elles sont plus anciennes.

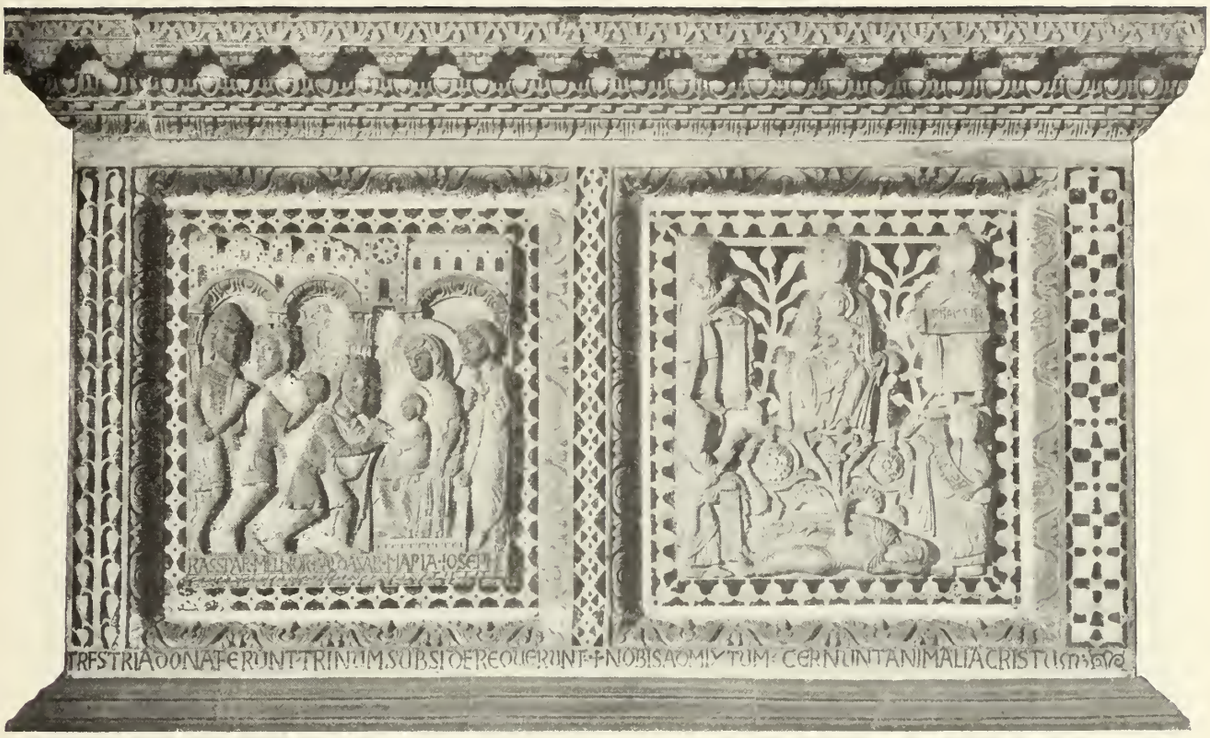
Ce mouvement artistique du nord de l'Italie que nous venons d'étudier avait plus d'originalité, de faculté créatrice, que le mouvement byzantin du sud de l'Italie, et cependant ce n'est pas encore du Nord que partit la Renaissance des arts en Italie. C'est à la Toscane que cet honneur était réservé. Et, après avoir dit un mot des formes d'art qui florissaient au nord et au sud de l'Italie au XII et au XIII siècle, il nous faut concentrer notre attention sur le mouvement toscan lui-même et sur les œuvres qui ont précédé les immortelles créations de Nicolas de Pise.

Architrave de la porte de St. André à Pistoia, par Gruamons
(1166)

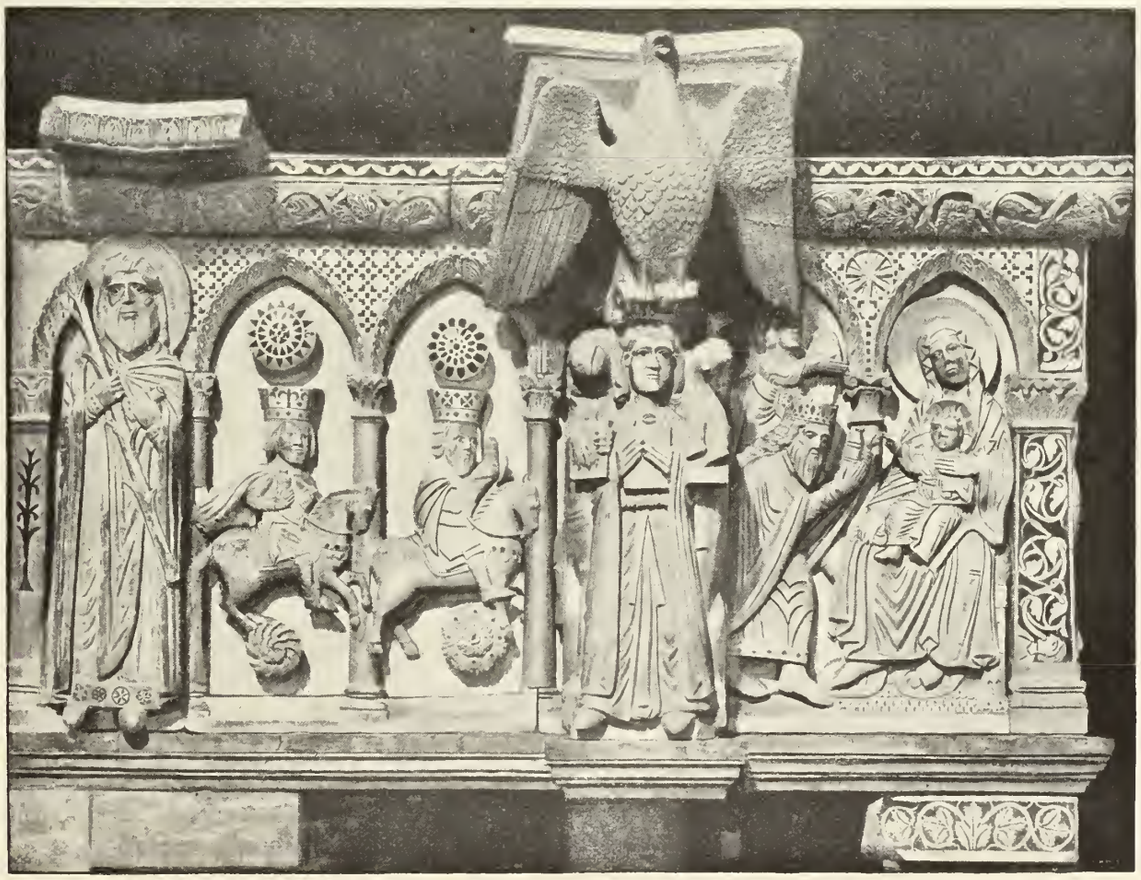
Que se passe-t-il en Toscane au XII siècle? Qu'est ce que les artistes toscans empruntent au mouvement qui se crée autour d'eux? chose singulière! ils n'ont pas même l'air de le connaître. Ils ne savent rien ni du mouvement byzantin qui domine le monde depuis tant de siècles, ni du nouveau mouvement d'architecture et de sculpture romane qui se produit au nord de l'Apennin.

La Toscane, qui dès le XI siècle avait créé l'admirable cathédrale de Pise, reste fidèle à ce type architectural. Or ce style, c'est le type latin-basilical, c'est la basilique aux plafonds de bois, aux murs légers, aux ouvertures sans profondeur; c'est un type qui ne faisait pas de place à l'art de la sculpture. Du reste lorsque les Pisans construisirent leur Dôme ils étaient encore fort inexpérimentés et, dans leur ignorance de la sculpture, ils s'ingénièrent pour faire la place la plus large possible aux matériaux provenant d'anciens édifices. Le Dôme de Pise est certainement, parmi les grandes cathédrales chrétiennes, celle où la sculpture a été la plus sacrifiée.

Le type du Dôme de Pise resta pendant longtemps le type favori de la Toscane. L'architecture ne fournit donc pas l'occasion aux sculpteurs de suivre la nouvelle



Chaire de St. Leonardo in Arcetri à Florence
(Début du XIII siècle)



Chaire de Barga
(Début du XIII siècle)

voie ouverte au nord de l'Apennin, cette voie si féconde qui allait donner naissance au grand mouvement français du XII et du XIII siècle.

Que va donc faire la Toscane? Elle va tout simplement continuer le petit mouvement latin, tel qu'il s'était maintenu en se rattachant à l'ancienne tradition romaine. Ni byzantine, ni lombarde, la Toscane reste romaine.

L'art de *Gruamons* et de *Rodolfino* en est la démonstration évidente. Remarquons tout d'abord que leurs œuvres datent de la seconde moitié du XII siècle et sont

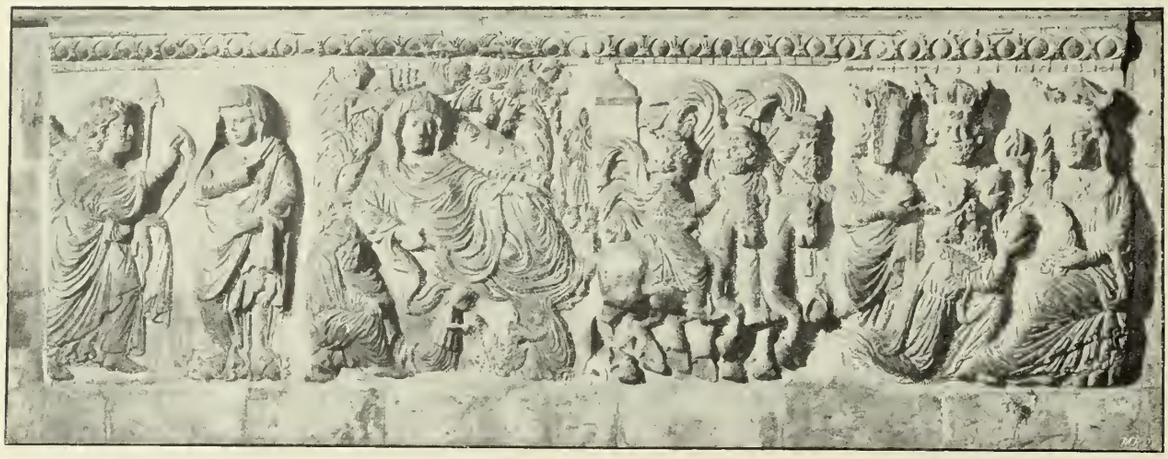
Le Christ et les Apôtres
par Rodolfino
Architrave de la porte de St. Bartolommeo in Pantano à Pistoia
(1167)

par conséquent postérieures aux sculptures de Modène et de Vérone. Elles témoignent par leur grossièreté du retard de la Toscane sur le mouvement byzantin du sud de l'Italie et sur le mouvement lombard du nord. Et il n'y a pas dans cette manière d'agir la volonté d'artistes désireux de créer un art original. C'est simplement le fait d'artistes ignorant les nouveautés découvertes autour d'eux et s'immobilisant dans des formes traditionnelles. Gruamons et Rodolfino sont encore au XII siècle des disciples attardés de l'art romain. Le seul art qu'ils connaissent, ce sont les débris chrétiens restés sur le sol de l'Italie, ce sont les sculptures chrétiennes du IV siècle. C'est cet art, non pas développé et agrandi, mais dégénéré, défiguré, tombé aux derniers degrés de la barbarie, que nous trouvons dans leurs œuvres. Comme dans les sarcophages chrétiens du IV siècle, les figures des Gruamons et des Rodolfino, disposées symétriquement, sont courtes, avec des têtes trop grosses, et elles sont devenues de plus en plus immobiles.

Cet art particulier, cet art neo-romain du XII siècle, nous ne le trouvons pas seulement en Toscane, il existe sous la même forme en France dans la vallée inférieure du Rhône. La sculpture de St. Trophime d'Arles n'est pas autre chose que l'art de

Gruamons et de Rodolfino à un degré supérieur de valeur artistique, ainsi que l'on pourra s'en assurer si l'on compare la frise d'Arles, les 12 apôtres et la théorie des élus et des damnés, avec la frise de St. Bartolomeo à Pistoia représentant le Christ entouré des 12 apôtres, avec la Cène de St. Giovanni Fuorcivitas de Pistoia ou avec les 12 apôtres de St. Giovanni de Lucques.

On pourrait dire que cet art particulier que nous cherchons à caractériser ici a eu comme territoire d'action les côtes méditerranéennes de la Toscane et de la Pro-



Bas-relief de la Cathédrale de Sienne
(Milieu du XIII siècle)

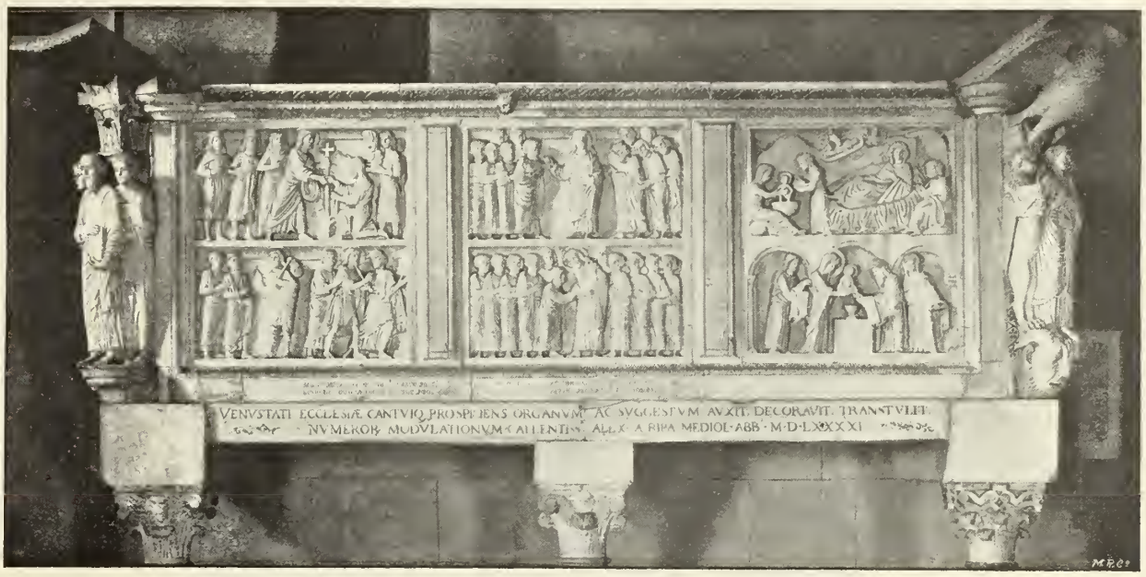
vence où les traditions romaines se sont maintenues plus longtemps qu'ailleurs, pour deux raisons, soit parce que cette partie de la Méditerranée était plus indépendante de l'influence byzantine que ne l'était la côte de l'Adriatique, soit parce qu'il y subsistait plus qu'ailleurs d'importants vestiges de l'art romain.

Gruamons est l'auteur de l'*Adoration des Mages*, sculptée en 1166 sur l'architrave de l'église St. André à Pistoia, et de *la Cène* de St. Giovanni Fuorcivitas, de 1180.

A la même époque appartiennent les sculptures de Rodolfino à Pistoia et celles encore plus grossières de *Biduino* auteur de l'architrave de St. Salvatore de Lucques et d'un bas-relief à St. Cassiano.

Au Campo santo de Pise se voit un bas-relief de *Bonamico,* représentant le Christ entouré des Symboles des 4 évangélistes. C'est le seul exemple que nous trouvions dans la sculpture italienne de ce motif qui, créé par l'art byzantin, prit un si prodigieux développement dans l'art français du XII siècle. Dans l'œuvre de Bonamico, à la manière dont les animaux sont groupés autour du Christ, on reconnaîtra le style de l'école française. Ce motif se trouve rarement représenté en Italie parce que les sculptures du XII siècle y sont très rares et que, lorsque l'école italienne prend son essor au milieu du XIII siècle avec Nicolas de Pise, ce motif est depuis longtemps abandonné par l'art chrétien.

Exemple très caractéristique de la persistance du style romain en Toscane est la *Chaire de Groppoli* du 1194. Cette *Chaire* est autrement intéressante à étudier que les frises sculptées par Gruamons et Biduino. Il ne s'agit plus ici de disposer régulièrement sur une architrave une longue suite de personnages immobiles, il faut ordonner une scène;



Chaire de St. Bartolommeo in Pantano à Pistoia
par Guido de Côme (1250)

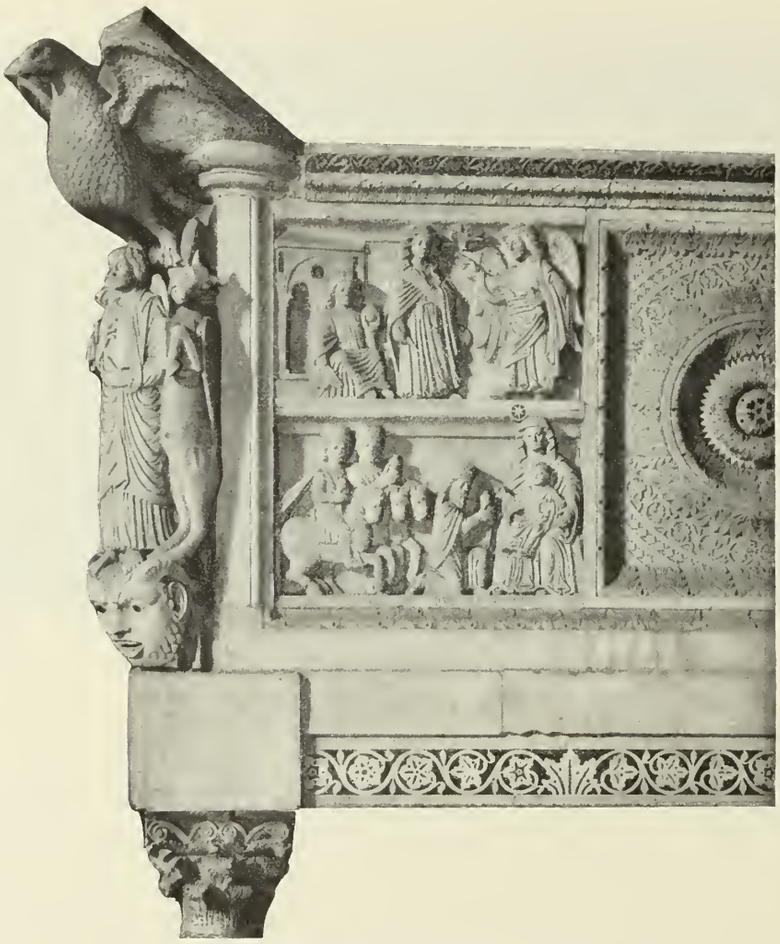
et l'on remarquera combien dans cette ordonnance l'artiste demeure fidèle au style romain du IV siècle, style reconnaissable ici à l'entassement et à la superposition des personnages.

Dans la même manière inspirée de l'art romain, mais de formes déjà beaucoup plus belles et d'époque plus avancée, sans doute du milieu du XIII siècle, est le bas-relief de Sienne représentant l'*Annonciation*, la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*.

Par comparaison avec les œuvres précédentes dont les dates sont connues, nous ne devons pas classer la *Chaire de San Leonardo* de Florence antérieurement aux dernières années du XII siècle. C'est à San Leonardo, comme dans les œuvres de Gruamons, le même emploi de mosaïques et de sculptures décoratives pour orner le fond du motif, c'est la même manière de disposer les personnages, en les isolant les uns des autres comme s'ils étaient découpés à l'emporte pièce. Mais la chaire de San Leonardo marque un certain progrès sur les sculptures de Gruamons et il est logique de la croire d'une date plus récente.

De même style et de même époque est la *Chaire de Barga* où, en d'importants bas-reliefs, sont représentées les scènes de l'Annonciation, de la Nativité et de l'Adoration des Mages.

Quelque grossier que soit encore l'art que nous venons d'étudier, l'art de Gruamons, de la Chaire de Groppoli ou de l'*Adoration des Mages* de Sienne, nous y trouvons cependant un des éléments qui constitueront l'art de Nicolas de Pise, je veux dire le maintien de la tradition romaine et le rejet des éléments byzantins.



Chaire de St. Bartolommeo à Pistoia, par Guido de Côme
(Partie latérale – 1250)

Cette imitation de l'art romain si prépondérante chez Nicolas de Pise, si en désaccord avec le mouvement européen de la fin du XIII siècle, imitation qui du reste ne pourra subsister et qui disparaitra avec Nicolas de Pise, a précisément pour cause cet isolement de la Toscane qui, plus que toute autre nation, avait su conserver les vieilles traditions latines, sans prendre part aux nouveautés de ses voisins.

Dans cette première moitié du XIII siècle la plus belle œuvre que nous trouvions en Toscane est la Chaire de Guido de Côme à Pistoia. Par son type rectangulaire, par son appui au mur, elle appartient aux anciennes formes architecturales italiennes et elle ne prépare pas le nouveau style gothique qu'adoptera Nicolas de Pise. De même par le style de ses figures elle est étrangère aux recherches toscanes. Très indifférent

à l'art romain, Guido de Côme paraît appartenir plutôt à la tradition byzantine. On dirait à voir la finesse du travail, la netteté du trait, un maître travaillant l'ivoire plutôt que la pierre. Cet art, si différent de celui de Gruamons qui l'a précédé et de l'art de Nicolas de Pise qui l'a suivi, n'est pas un produit de l'art local; c'est une importation étrangère qui n'a pas eu d'action sur l'art de la Toscane.

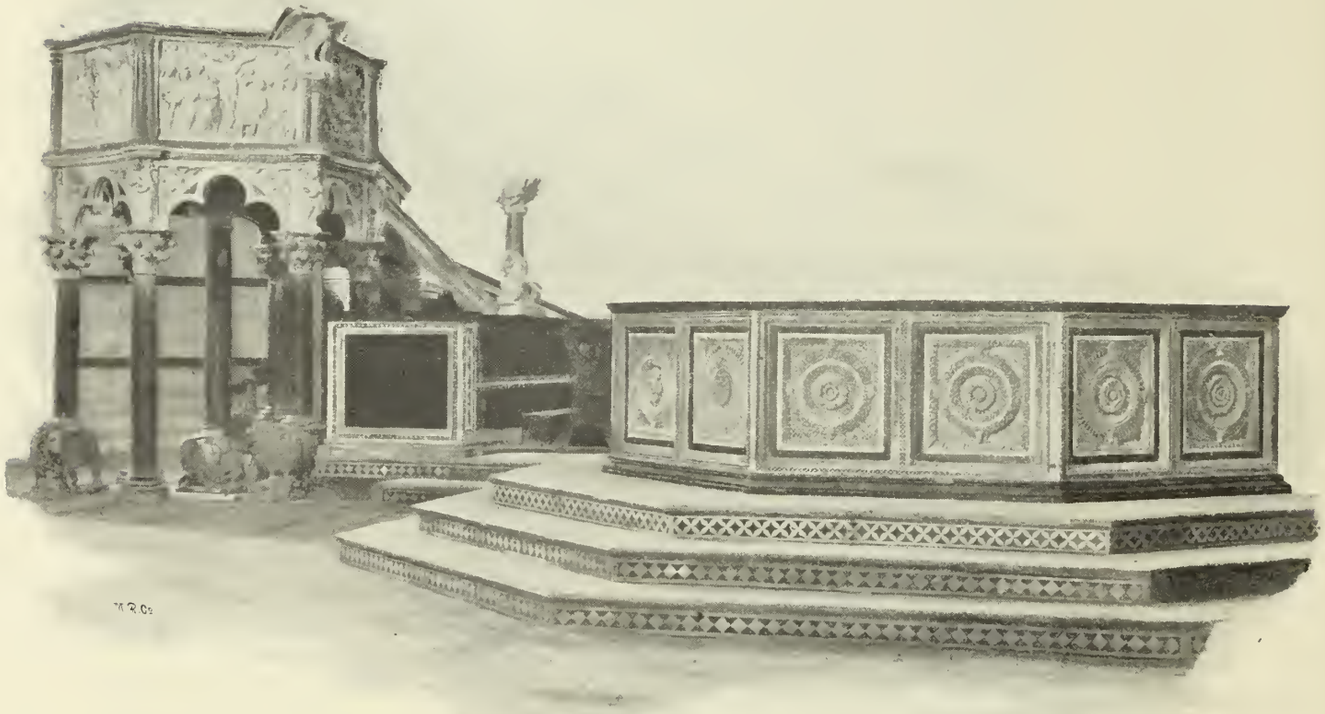
Porte de la Cathédrale de Lucques – Scènes de la Vie de St. Régulus
(Milieu du XIII siècle)

Jusqu'ici, en cherchant les influences qui ont pu s'exercer sur l'art italien nous avons eu à noter surtout l'influence romaine antique et l'influence byzantine. C'est seulement au XIII siècle que se fera réellement sentir en Toscane l'influence française. A partir de ce moment l'histoire de l'art européen ne sera plus autre chose que l'histoire de l'action réciproque que les nations germano-latines exerceront tour à tour les unes sur les autres. Et depuis la fin du XII siècle jusqu'au commencement du XV c'est la France qui en architecture et en sculpture donnera l'impulsion au monde entier.

St. Martin partageant son manteau avec un pauvre
Sculpture de la façade du Dôme de St. Martino à Pisa Lucca.
(Fin du XIII siècle)

Avant Nicolas de Pise l'influence française se manifeste déjà en Toscane par quelques œuvres telles que les sculptures de la cathédrale de Lucques relatives à la vie de St. Martin et de St. Régulus qui datent de la

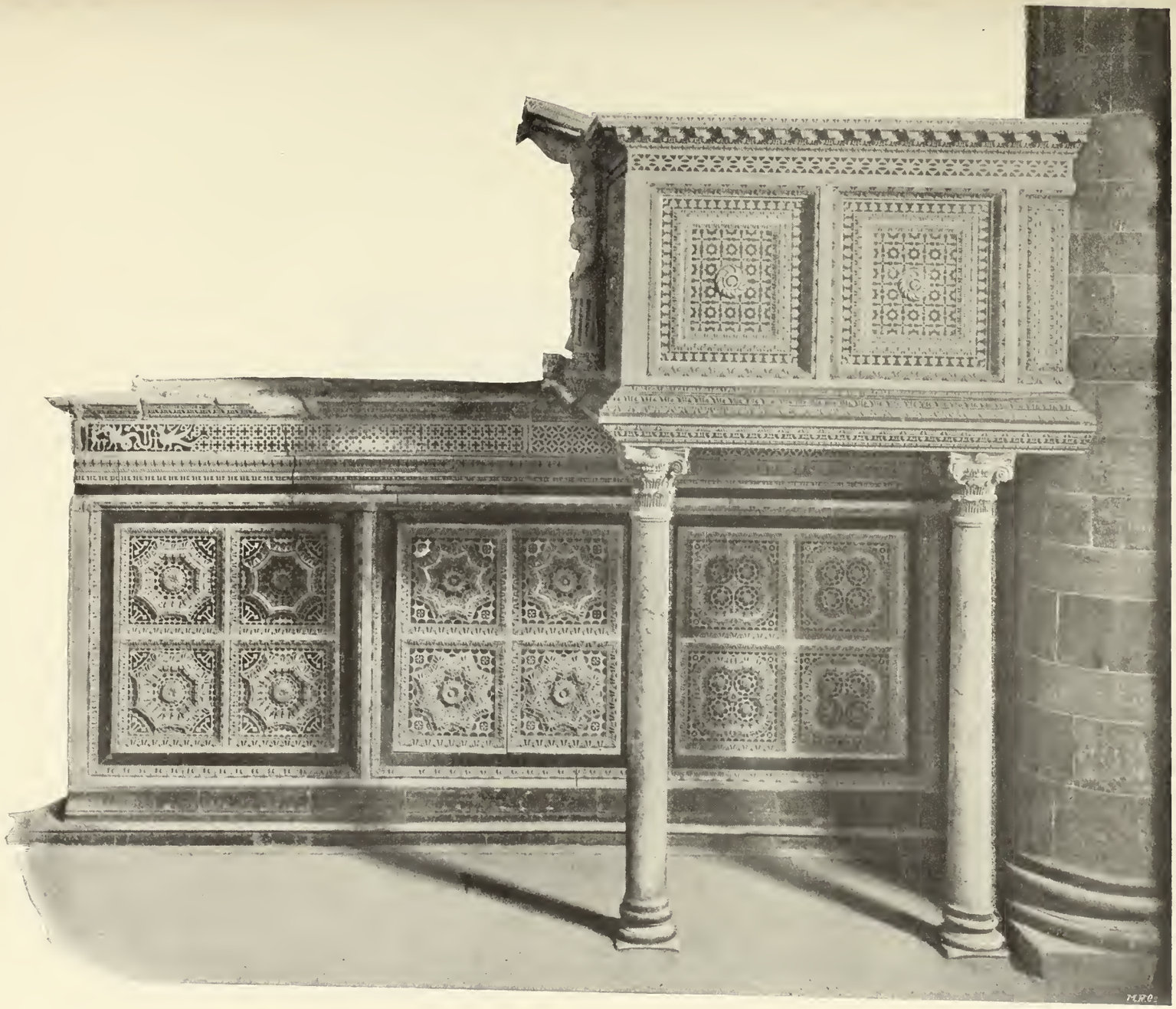
première moitié du siècle. Une influence semblable se fait voir dans les Mois de Lucques et d'Arezzo, dans les élégantes figures en demi relief de la frise de la Porte nord du Baptistère de Pise et dans deux statues de St. Martin partageant son manteau avec un pauvre, l'une sur la façade de St. Martin à Pise, l'autre, de date plus récente, sur la façade de la Cathédrale de Lucques. Toutefois ces deux dernières sculptures pourraient déjà appartenir à la fin du XIII siècle, sinon aux premières années du XIV.



Fonts baptismaux du Baptistère de Pise par Guido Bigarelli de Como.
(1246)

Mais si ces quelques exemples suffisent à témoigner d'une certaine influence exercée sur la Toscane par la France dans la première moitié du XIII siècle, ce qu'il faut surtout dire c'est qu'à ce moment, au moment même où une si prodigieuse activité régnait en France, l'Italie s'éveillait à peine à la vie artistique et que, jusqu'à l'apparition de Nicolas de Pise, il n'y avait aucun indice qui fît présager les brillantes destinées que l'avenir réservait à l'art italien.

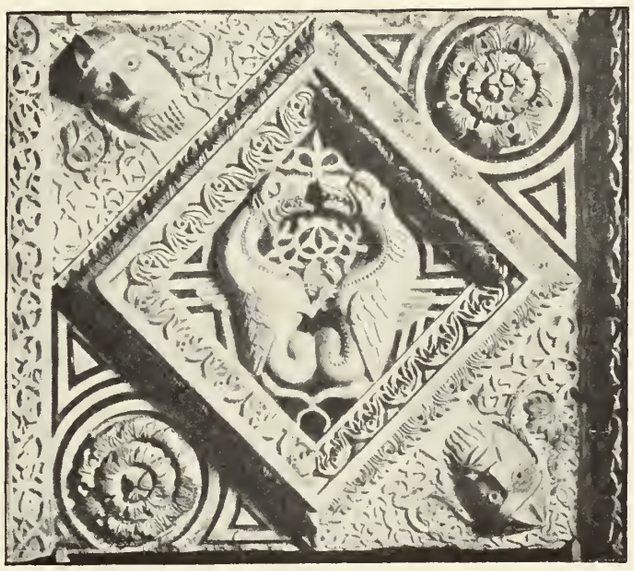
Au cours de cette rapide revue des œuvres antérieures à l'école pisane, j'ai signalé à différentes reprises l'habilité des maîtres du moyen âge dans l'art décoratif. Pendant



Chaire et clôture du chœur de St. Miniato à Florence
(Première moitié du XIII siècle)

la première moitié du XIII siècle, les maîtres toscans ont produit, à ce point de vue, des œuvres du goût le plus irréprochable. On en jugera d'après nos deux gravures reproduisant la *Balustrade* de la Chaire de San Miniato à Florence et les *Fonts baptismaux* du Baptistère de Pise.

Je crois devoir terminer cette étude des premières sculptures toscanes en donnant la liste des œuvres du XII et du XIII siècle antérieures à Nicolas de Pise.



Ornement de la Chaire de Barga
(Début du XIII siècle)

CATALOGUE

DES ŒUVRES TOSCANES ANTÉRIEURES À NICOLAS DE PISE

XII SIÈCLE

Pistoia	GRUAMONS	St. André. Architrave, 1166.
—	—	San Giovanni Fuorcivitas. Architrave: la Cène, 1180.
—	ENRICO	St. André. Pilastres du portail: Scènes de l'ancien Testament.
—	RODOLFINO	San Bartolommeo in Pantano. Architrave: le Christ et les Apôtres, 1167.
—	INCONNU	San Giovanni. Chaire.
—	—	Chaire de San Michele à Groppoli (aujourd'hui oratoire de la Villa Dalpino). Scènes du nouveau Testament: Visitation, Nativité, Fuite en Egypte, 1194.
Lucques	BIDUINO	San Salvatore. Architrave, 1180.
—	INCONNU	San Giovanni. Architrave.
—	ROBERTO	San Frediano. Fonts baptismaux: Scènes de l'ancien Testament, 1151 ?
Pise	INCONNU	Dôme. Statue près la porte San Ranieri.
—	BONAMICO	Campo Santo. Le Christ et les Symboles des Evangélistes.
—	—	Campo Santo. David jouant de la harpe.
—	BONANNO	Dôme. Porte de bronze, 1180.
Volterre	INCONNU	Chaire. Fin du XII siècle.
San Casciano	—	Fonts baptismaux, 1180.
Barga	—	Chaire.
Florence	—	San Leonardo. Ambon.
—	—	Musée national. Le Christ bénissant, 1177.
—	—	Musée national. Le Christ et deux Apôtres (provenant de la Badia di Candeli).
Mensano	BONAMICO	Bas-relief.

XIII SIÈCLE

Pise	INCONNU	Frise de la porte principale du Baptistère comprenant deux rangées de sculptures, dans l'une les apôtres représentés à mi-corps et dans l'autre diverses scènes de la vie de St. Jean Baptiste (1ère moitié du XIII siècle.) Sans doute œuvre de deux artistes différents. Sur les pilastres scènes de la vie du Christ.
—	—	Sept figures en demi-relief décorant la frise de la porte nord du Baptistère (milieu du XIII siècle).
—	—	St. Martin à cheval. Bas-relief à l'Eglise St. Martin (fin du XIII siècle).
—	—	Fonts baptismaux du Baptistère, 1246.
Arezzo	—	Bas-reliefs des Mois décorant l'architrave de la Porte principale de la Pieve.
Lucques	—	St. Martin. Sculpture en ronde bosse du Dôme. (Cette belle statue pourrait être des premières années du XIV siècle).
—	—	Bas-reliefs de la vie de St. Martin et représentation des Mois sur la façade de la Cathédrale par Guidetto.
Pistoia	GUIDO DE CÔME	Chaire de San Bartolommeo, de 1250.
—	INCONNU	Quatre bas-reliefs relatifs à la vie de St. Jean Baptiste, sur la Porte du Baptistère.
Sienne	—	Bas relief du Dôme représentant l'Annonciation, la Nativité, le Voyage des Mages et l'Adoration des Mages.
Florence	—	Chaire et balustrade du chœur à San Miniato.
Massa Marittima	—	Fonts baptismaux à San Cerbone, 1262.

Enfin, pour bien établir la thèse que je soutiens ici, à savoir l'antériorité de la sculpture française sur la sculpture italienne et l'influence subie par cette dernière jusqu'aux premières années du XV siècle, je publie un tableau comparatif des principales œuvres de l'école française et de l'école toscane du XII au XIV siècle.

CHRONOLOGIE COMPARÉE

DES PRINCIPALES ŒUVRES FRANÇAISES ET TOSCANES AUX XII, XIII ET XIV SIÈCLES

XII SIÈCLE

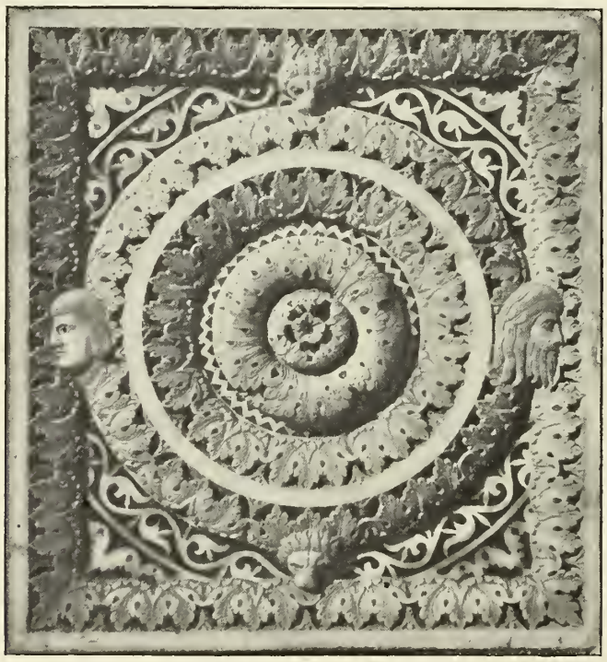
FRANCE		TOSCANE ET ITALIE DU NORD	
Vezelay	(1ère moitié du siècle).	Modène	(1ère moitié du siècle).
Autun	»		
Moissac	»	Vérone, St. Zenon	
Conques	»	Ferrare	
N. D. la grande de Poitiers	»		
Angoulême	»		
Chartres (Façade)	(milieu du siècle).	San Donnino	(milieu du siècle).
Statues de Corbeil	»		
St. Denis	»		
Porte Ste. Anne de Paris	»		
Portes latérales de Bourges (Cathédrale).	»		
Porte principale d'Angers (Cathédrale).	»		
St. Gilles	»	Sculptures de Gruamons, 1166-1180.	
St. Trophime, Arles	»	Sculptures de Rodolfino, 1167.	
		Sculptures de Biduino, 1180.	
Sens	(fin du siècle).		
Senlis			
Noyon	»	Chaire de Groppoli, 1194.	
Laon	»	Sculptures d'Antelami, 1178-1196.	

XIII SIÈCLE

FRANCE		TOSCANE
Chartres. Portes latérales (Cathédrale), vers 1210.		
Façade de Notre Dame de Paris, vers 1220.		
Châsse de St. Eleuthère. Tournay, 1247.		
Amiens	(milieu du siècle).	
Ste. Chapelle. Paris	»	
Porte St. Etienne. Paris, 1257. S. Trans.	»	
Strasbourg. Porte latérale (Cathédrale).	»	
Bourges	»	Font of the Baptistery, Pisa, 1240.
Chartres. Porches latéraux (Cathédrale).	»	Chaire de Guido à Pistoia, 1250.
Reims	»	St. Martin de Lucques (fin XIII siècle).
		Nicolas de Pise. Chaire de Pise, 1260.
Auxerre	(fin du siècle).	Nicolas de Pise. Chaire de Sienne, 1266.
Paris (N. Dame) porte du transept nord.	»	Nicolas de Pise. Fontaine de Pérouse, 1278.
Bordeaux	»	Fra Guglielmo. Chaire de Pistoia, 1280.
Porte dorée d'Amiens . S. Transept	»	

XIV SIÈCLE

FRANCE	TOSCANE
Pierre de Chelles et Jean d'Arras } Tombe de Philippe le Hardi, 1307.	Jean de Pise. Chaire de Pistoia, 1302.
Porte des libraires. Rouen . . . . . (1ère moitié du siècle).	Jean de Pise. Chaire de Pise, 1310.
Porte de la Calende. Rouen . . . . . »	
Bas-relief des chapelles absidiales. N. D. Paris »	
Robert de Launay. Statues de St. Jacques, 1320.	
Façade de la Cathédrale de Lyon (vers 1320).	
	André de Pise. Portes du Baptistère, 1330.
	André de Pise. Campanile, 1334.
	Balduccio. Châsse de St. Eustorge, 1336.
Jean Ravy et Jean le Bouteiller } Clôture du Chœur de Paris, 1350.	
André Beauneveu. Philippe VI, 1365.	Façade du Dôme d'Orvieto (milieu du XIV siècle).
	Orcagna. Tabernacle, 1359.
	Autel du Baptistère de Florence, 1366-1402.
Jean Hennequin de Liège, 1382.	Façade du Dôme de Florence et Portes latérales, 1380 à 1400.
Jean de Marville, 1389.	
Claus Sluter, 1404.	



Ornement des Fonts baptismaux du Baptistère de Pise
(1246)

Le Jugement dernier

Bas-relief de la Chaire de Sienne, par Nicolas de Pise

(1268)

CHAPITRE III

ÉCOLE PISANE

Quel que soit l'intérêt des œuvres que nous venons de citer, on peut dire que la sculpture toscane ne commence réellement qu'avec *Nicolas de Pise*. Sous l'action de ce grand génie, l'art se modifie brusquement et s'élève à une hauteur que les plus grands maîtres futurs auront peine à dépasser. L'extraordinaire beauté de l'art de Nicolas de Pise est d'autant plus faite pour surprendre, que rien, dans l'art italien antérieur, ne la faisait présager.

La question de savoir où Nicolas de Pise a été élevé est, comme on le comprend, une des graves questions de l'art italien. Aussi, jusqu'à ce jour, n'a-t-elle pas cessé d'être une des principales préoccupations des historiens et des critiques d'art.

Un certain nombre d'écrivains, s'appuyant sur un document de 1266 dans lequel Nicolas de Pise est appelé « Nicolaus de Apulia, » ont proposé de rattacher Nicolas de Pise aux écoles du sud de l'Italie. Mais, quoique M. Crowe ait récemment tenté de soutenir encore cette thèse, on peut dire qu'elle est généralement abandonnée. (1)

(1) « L'ancienne opinion était que Piero, père de Nicolas, était originaire d'un endroit appelé *Puglia* ou *Apulia*, près de Lucques ou d'Arezzo. Cette opinion est aujourd'hui encore soutenue en Italie, et, à mon sens, avec beaucoup de vraisemblance ; et elle semble peu à peu redevenir une conviction générale. Quant à l'origine méridionale de Nicolas et à une flo-

Les sculptures de la Pouille, si nous exceptons quelques portes de bronze d'origine byzantine, sont d'un style si secondaire, qu'il est inadmissible de supposer que Nicolas de Pise a pu se former dans une pareille école. Mais le principal argument est que ces sculptures ont toutes plus ou moins un certain air byzantin et que, dans aucune d'elles, on ne trouve ces souvenirs de l'antiquité romaine, qui seront une des caractéristiques les plus personnelles de l'art de Nicolas de Pise.

Si l'on était surpris que, de l'école encore si naïve de la Toscane, ait pu sortir Nicolas de Pise, au moins trouvait-on dans cette école une prédilection particulière pour l'étude et l'imitation des sculptures romaines et ainsi, pour une certaine partie tout au moins, les origines du style de Nicolas de Pise nous étaient connues.

Mais, quelque opinion que l'on adopte, vers quelque école que l'on se retourne, tant que l'on ne cherche qu'en Italie l'origine de l'art de Nicolas de Pise, on se heurte à des difficultés insurmontables; et, faute d'explications plausibles, on est obligé de reconnaître que l'on se trouverait là en présence d'un cas de génération spontanée tout à fait incompréhensible.

Et, alors que la France, avant d'atteindre la splendeur à laquelle elle est parvenue dans les premières années du XIII siècle, a eu tout un siècle de travail et de gigantesques efforts, on voudrait que, sans préparation aucune, par un hasard dont l'histoire de l'art ne pourrait fournir aucun autre exemple, l'Italie eût obtenu en un jour ce que la France a mis plus d'un siècle à réaliser!

Il n'est personne qui, réfléchissant aux dates des sculptures françaises, ne reconnaisse la prodigieuse avance de l'art français sur l'art italien. En 1260, avant que Nicolas de Pise n'eût encore produit aucune œuvre, la France est couverte de sculptures; elle a atteint l'apogée de son art avec les façades de Chartres, de Paris, d'Amiens, de Bourges et de Reims et déjà même elle a vu apparaître chez elle des germes de décadence.

Sur ce point, sans doute, toute insistance serait superflue. Je pense toutefois que le lecteur, avant d'admirer les œuvres de l'Ecole pisane, sera bien aise de trouver ici quelques points de comparaison et c'est pourquoi nous avons reproduit plus haut quelques-unes des plus belles œuvres de l'art français, le *Tympan de la Porte de la Vierge* de Paris (1220), la *Vierge* d'Amiens, le *St. Théodore* de Chartres [1] et la *Nouvelle Loi* de Strasbourg, faites vers le milieu du XIII siècle, antérieurement aux premières œuvres de Nicolas de Pise.

Comme argument pour prouver que Nicolas de Pise a dû connaître la sculpture française, ne pouvons-nous pas invoquer le fait aujourd'hui si complètement démontré de l'influence sur l'Italie de la littérature française? Et surtout lorsque nous voyons l'ar-

raison de la sculpture, au sud de l'Italie, au XII et au XIII siècle, ces assertions ne sauraient guère se défendre. » (CICERONE, page 316).

M. Gaetano Milanesi a été le principal défenseur de cette thèse. Dans ses Commentaires de Vasari il semble avoir définitivement démontré que Nicolas de Pise est né en Toscane.

(1) Les reproductions de la Porte de la Vierge de Paris et du *St. Théodore* de Chartres ont été faites d'après des clichés de M. Giraudon (rue Bonaparte, Paris).

chitecture gothique connue et imitée partout en Italie et spécialement par Nicolas de Pise, comment supposer que, seule, de toutes les grandes manifestations de l'esprit français, la sculpture n'aurait pas été connue d'elle?

La Mort de la Vierge

Bas-relief du tympan de la porte du Transept méridional de la Cathédrale de Strasbourg

(Art français du milieu du XIII siècle)

Et cela ne paraîtra-t-il pas d'autant plus invraisemblable que les deux arts ont tant de points communs et que, pour définir l'art de Nicolas de Pise, il faut employer les mêmes termes que pour l'art français du XIII siècle. L'art créé en France au temps de Philippe Auguste, comme l'art de Nicolas de Pise, avait pour caractéristique la grandeur, la majesté, la puissance souveraine. C'était, dans la représentation de l'être humain, le choix des caractères les plus nobles, santé, force, beauté du corps, l'être vu dans l'équilibre parfait de ses facultés; c'était surtout, au point de vue moral, le choix des sentiments les plus purs, l'âme observée en pleine possession d'elle-même, affranchie du trouble violent des passions.

Je ne saurais donner d'exemple plus frappant de l'harmonie existant entre les deux arts qu'en reproduisant, à côté des œuvres mêmes de Nicolas de Pise, cette merveilleuse *Mort de la Vierge* de Strasbourg. Ici la ressemblance est si grande que, si l'on ne connaissait pas l'origine de ce bas-relief, on le prendrait pour une œuvre de l'école

pisane. Ce sont les mêmes types de figure[1] et les mêmes expressions, et l'on ne trouverait quelque différence que dans le style des draperies qui, à Strasbourg, sont traitées avec plus de finesse que dans les œuvres de Nicolas de Pise, avec des traits moins forts et des plis plus multipliés, dans une manière qui indique une évolution d'art sensiblement plus avancée. Hélas ! nous sommes si ignorants encore de cet art du XIII siècle que c'est pour la première fois peut-être qu'on publie une gravure du chef-d'œuvre de Strasbourg.

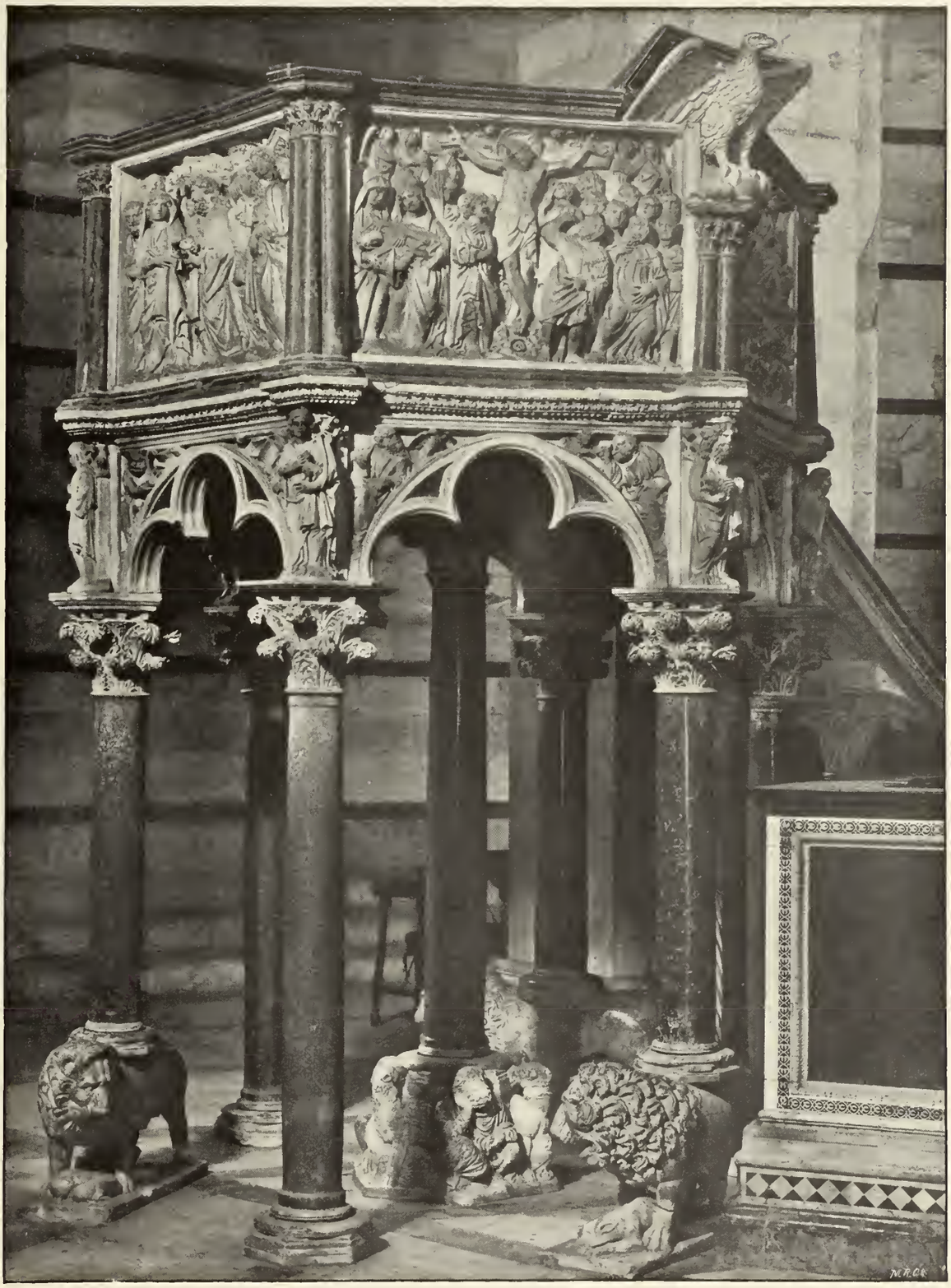
La Nativité

Bas-relief de la Chaire de Sienne, par Nicolas de Pise

(1268)

Je sais que l'on considérera comme un paradoxe cette idée de faire dériver de l'art gothique le style de Nicolas de Pise. Cet art gothique est encore si mal défini ! et comment parler de son influence tant que nous ne nous serons pas mis d'accord sur les véritables caractères qui le constituent ? Nous appliquons en effet ce terme à toutes les pro-

(1) Comparer en particulier la figure de la Vierge de Strasbourg avec la Vierge des bas-reliefs de la Chaire de Pise (*Nativité* et *Adoration des Mages*).



Chaire du Baptistère de Pise, par Nicolas de Pise
(1260)

ductions artistiques du XIII, du XIV et du XV siècle. Or, s'il est aisé de dire en quoi consiste l'architecture gothique, il n'en est plus de même lorsqu'il s'agit de la peinture, ou de la sculpture. Si aujourd'hui nous pouvons déterminer les traits de l'architecture gothique, et cela n'a pas été sans de longues et difficiles études, en disant qu'elle est formée essentiellement par l'emploi de l'arc ogif, entraînant comme conséquence la suppression des murs et la création de piliers isolés, soutenus par des contreforts et des arcs-boutants, nous pouvons nous demander quels rapports de tels caractères peuvent avoir avec la peinture et la sculpture et quelle action ils ont pu exercer sur ces deux arts.

Madone de la Chaire de Sienne par Nicolas de Pise
(1266-1268)

En réalité l'architecture gothique a des traits bien déterminés et il a été facile d'établir l'époque de sa naissance et de sa disparition. Nous avons eu ici un moyen commode de délimiter et de nommer une période de la vie de l'humanité. L'architecture ogivale ayant duré du milieu du XII siècle à la fin du XV, nous avons pris l'habitude de dire que le XIII, le XIV et le XV siècle sont des siècles gothiques.

Ceci étant, ce qu'il importerait de déterminer ce sont les caractères qui ne dépendent pas des formes particulières d'une construction architecturale, mais qui, remontant plus haut, se rattacheraient à l'esprit même qui a façonné la civilisation de ces divers siècles. Nous avons montré précédemment que l'on trouve au cours du XIII siècle un premier caractère profondément religieux, qui n'est, à vrai dire, que l'héritage des siècles antérieurs, qui n'est pas un trait propre au nouvel âge gothique, mais qui est néanmoins un de ses traits essentiels. Un second trait, celui qui a contribué à donner à cet art son accent le plus typique, c'est l'influence exercée par la Chevalerie française, qui a marqué toutes ses œuvres du même caractère de noblesse et de majesté, s'attachant à tout ce qui était un signe de puissance physique et de supériorité morale. Et ces deux caractères unissent bien réellement l'art de la sculpture à l'art de l'architecture. Le même soufle religieux, la même fierté, la même grandeur, se retrouvent dans l'architecture de Notre Dame de Paris et dans les sculptures qui la décorent.

Dans la formation de l'art gothique, quoique ces caractères soient essentiels, il ne semble pas qu'ils aient été suffisamment compris par les historiens. Pour caractériser l'art gothique, on pense le plus souvent, non à cette admirable floraison du XIII siècle, mais aux périodes de décadence du XIV et du XV siècle, et lorsqu'on oppose l'art gothique à l'art de la Renaissance, on ne songe pour définir le gothique, qu'aux caractères de sa période de déclin.

L'art du XIII siècle, pour avoir été l'œuvre presque exclusive de la France, est mal connu des écrivains d'Allemagne et d'Italie. L'Allemagne en particulier, la seule nation qui, avec la France, ait joué un rôle dans l'évolution de l'art gothique, n'a presque pas vu chez elle l'art du XIII siècle. En dehors des sculptures du transept méridional de Stras-

bourg qui, à vrai dire, sont des œuvres essentiellement françaises, en dehors de quelques statues à la Cathédrale de Bamberg et de quelques monuments funéraires, elle n'a pas connu cette belle floraison de la sculpture du XIII siècle. L'art gothique ne se développa réellement en Allemagne qu'au XIV et au XV siècle; mais, par contre, il y prit, à ce moment, une importance extraordinaire. De telle sorte que si, pour connaître l'art gothique du XIII siècle, il suffit de regarder Paris, Chartres, Amiens, Reims et Bourges, pour connaître le gothique du XIV siècle on ne saurait négliger ni Strasbourg, ni Ratisbonne, ni Nuremberg.

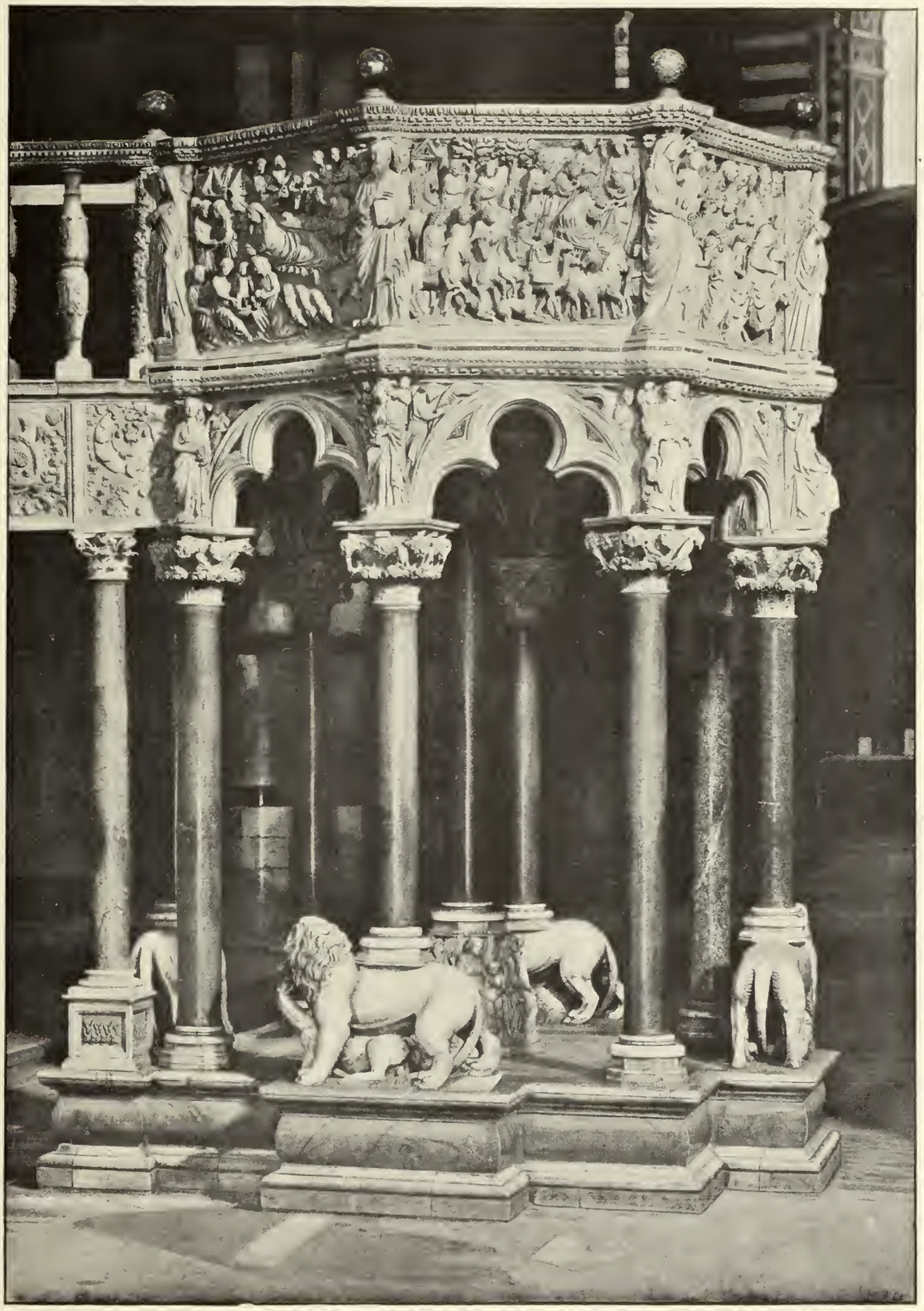
Vierge de l'Adoration des Mages
Détail du bas-relief de la Chaire de Pise, par Nicolas de Pise
(1260)

Mais à ce moment le gothique allemand exagère les défauts du gothique français, déjà lui-même en décadence. N'ayant pas derrière lui les mêmes traditions de noblesse et de culte de la beauté, il est plus lourd, d'un réalisme plus grossier, manquant de simplicité dans le choix des formes et de mesure dans l'expression des sentiments.

C'est d'après ce type que les critiques allemands, et souvent les critiques français eux-mêmes, sont portés à définir l'art gothique. Et c'est pourquoi si l'on est très facilement compris lorsqu'on dit que Jean de Pise est un gothique, on a l'air d'émettre un paradoxe lorsqu'on propose de rattacher Nicolas de Pise à l'art français.

Vertu
de la Chaire de Sienne, par Nicolas de Pise
(1266-1268)

Le fait que Nicolas de Pise s'est inspiré de l'art romain, et qu'il l'a étudié et imité avec plus d'amour que ne l'a fait aucun autre artiste, n'est pas une raison pour l'isoler au milieu du monde gothique. En France même, il est certain qu'au XIII siècle, comme en Toscane, on a consulté l'art antique, non seulement dans le midi, dans cette Provence toujours restée si romaine, mais même dans les régions du nord. Les deux statues de la Visitation de Reims, comme les Apôtres de la S.te Chapelle, sont un témoignage éclatant de cette influence. On peut la reconnaître et lui faire sa part sans contester pour cela l'admirable originalité de cette époque et sa puissance créatrice. – A mon sens l'erreur de Vasari a été d'attribuer une trop grande importance à cette imitation de l'art romain et d'y avoir vu la cause exclusive du réveil de l'art italien à la fin du XIII siècle.



Chaire de la Cathédrale de Sienne, par Nicolas de Pise
(1268)

Et il est vrai que Vasari trouvait dans l'œuvre de Nicolas de Pise de sérieux arguments en faveur de sa thèse, car, antérieurement au XVI siècle, nul artiste ne s'est plus inspiré de l'art romain que Nicolas de Pise.

Mais l'erreur sur ce point, c'est d'avoir exagéré l'étendue et les conséquences de cette imitation. Chez Nicolas de Pise, l'imitation ne porte que sur la forme extérieure de son art, sur la composition du bas-relief et sur le dessin de quelques figures; il ne modifie en rien sa pensée qui n'est nullement romaine et reste profondément chrétienne. C'est là ce qui distingue fondamentalement l'esprit de la Renaissance du XVI siècle de l'esprit du XIII siècle. Au XVI siècle, l'étude de l'antiquité eut pour conséquence de diminuer la part faite jusqu'alors à l'esprit chrétien et de donner la première place, non plus à l'expression de la pensée, mais à l'étude du corps humain. Au XIII siècle au contraire, l'idée chrétienne reste l'idée prédominante et Nicolas de Pise n'emprunte à l'art romain que les formes qui pouvaient servir à l'expression de sa pensée. Il est vrai que Nicolas de Pise trouva, dans les statues des Empereurs et des Dieux romains, les formes mêmes qui lui convenaient pour incarner ces idées de grandeur, de majesté, de noblesse, qui étaient le fond de son art. Chez Nicolas de Pise, l'imitation romaine n'a rien d'illogique et il faut reconnaître que, dans une large mesure, elle a contribué à embellir ses œuvres.

Au surplus cette influence romaine n'apparut qu'un instant dans l'école pisane. Elle était bien vraiment un reste de l'art du moyen âge et non l'aurore d'une ère nouvelle, car elle disparait totalement dès la mort de Nicolas de Pise et Nicolas lui-même fut le premier à donner l'exemple de l'affranchissement dans les œuvres de la fin de sa vie, dans *la Chaire de Sienne* et surtout dans *la Descente de Croix* de Lucques et dans *la Fontaine de Pérouse*.

L'art de Nicolas de Pise, nous ne saurions trop le redire, a essentiellement pour origine, non l'art antique, mais l'art chrétien du moyen âge, tel qu'il s'était formé au cours d'une longue gestation de plus de dix siècles, cet art qui, en dernier lieu, avait abouti à la merveilleuse floraison de l'art français du XII et du XIII siècle.

Dans l'œuvre de Nicolas, comme dans beaucoup de sculptures françaises de la même époque, on peut relever bien des inexpériences. Chez lui parfois l'expression est grimaçante, la forme trop ramassée et incorrecte, mais la conception générale est si puissante, la pensée est si noble, que cet art peut rivaliser avec les plus grands chefs-d'œuvres des âges futurs. Nicolas de Pise est, dans la sculpture italienne, le représentant de cet admirable XIII siècle, le siècle du Dante, auquel l'Italie doit, en peinture, la Madone de Cimabue à Ste. Marie Nouvelle, et la mosaïque du Couronnement de la Vierge à Ste. Marie Majeure de Rome.

Dans l'histoire de l'art italien, la détermination de la date de la première œuvre de l'école pisane est un point capital. Les anciens historiens, et Cicognara encore, attribuaient la date de 1225 à *la Châsse de St. Dominique* à Bologne, mais il est prouvé aujourd'hui que cette châsse n'est pas antérieure à 1267. La première sculpture de l'école pisane est donc la Chaire de Pise faite en 1260. Vasari attributes several earlier works in Pisa to

L'œuvre de Nicolas de Pise comprend deux manières, toutes les deux fort belles, quoique fort différentes l'une de l'autre. La première manière est représentée par la Chaire de Pise (1260) et la seconde par la Chaire de Sienne (1265-1268).

Si, d'une façon générale, nous comparons ces deux œuvres voici les différences les plus notables que nous observons. A Pise, l'influence de l'ancien art romain est plus importante, notamment dans le dessin des figures. C'est presque uniquement dans cette Chaire de Pise que l'on a pu signaler des emprunts faits par Nicolas de Pise à l'art antique : la Vierge debout dans l'Annonciation, la Vierge assise de l'Adoration des Mages, la Vierge couchée de la Nativité et une figure d'homme de l'Adoration des Mages.

Dans la Chaire de Sienne, au contraire, le style est plus libre, plus indépendant des souvenirs antiques et, par une conséquence naturelle, les rapports avec l'art français deviennent plus apparents, surtout dans les figures isolées, dans la représentation des Vertus qui surmontent les chapiteaux et dans les figures qui servent a séparer les bas-reliefs les uns des autres. Comme témoignage de cette influence, une figure surtout est à noter, c'est celle de la Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras. On croirait voir une statue française de la première moitié du XIII siècle. Jamais l'art italien ne saura retrouver dans la suite cette noblesse et cette dignité d'attitude, cette simplicité exempte de tout maniérisme.

Cette influence française se manifeste chez Nicolas de Pise principalement dans ses statues de figures isolées. Elle n'exerce encore aucune action sur la manière de composer le bas-relief qui reste romaine. Quoique d'une Chaire à l'autre le style de Nicolas se soit modifié, il est néanmoins resté étranger sur ce point aux formes nouvelles créées par l'art français. Nicolas, fidèle aux traditions du IV siècle, encombre le bas-relief, entasse les personnages, les disposant sur plusieurs rangs, les uns au-dessus des autres, sans recourir aux ressources de la perspective, préoccupé de ne laisser aucun vide dans son œuvre, réservant toute la place aux figures et se désintéressant de toute représentation des monuments ou du paysage.

La Chaire de Pise se distingue de celle de Sienne en ce que les personnages y sont moins nombreux et que la scène est moins compliquée. A Sienne, Nicolas de Pise diminue les dimensions des personnages pour pouvoir en augmenter le nombre, et, dans son désir de rendre la composition plus riche et plus touffue, il réunit plusieurs motifs dans le même bas-relief (par ex., la Visitation, la Nativité, l'Adoration des bergers). D'une œuvre à l'autre le motif gagne en éclat, mais il perd cette sobriété qui donnait à la Chaire de Pise tant de grandeur. – De même, pour enrichir son œuvre, Nicolas dans la Chaire de Sienne remplace par des statuettes les colonnes qui, à Pise, séparaient chaque bas-relief. L'œuvre de Sienne devient ainsi plus brillante, mais plus confuse.

Et ainsi, d'une part, si l'on s'en tient à l'ordonnance générale de la Chaire de Pise, avec son grand parti pris de clarté, avec ses belles séparations, ses jolis faisceaux de colonnettes, ses frises simples et puissantes qui font si bien ressortir la sculpture des bas-reliefs, on peut soutenir que cette Chaire est supérieure à celle de Sienne.

La Nativité

Bas-relief de la Chaire du Baptistère de Pise, par Nicolas de Pise

(1260)

Mais, d'autre part, au point de vue de la technique, de la science de l'exécution, de l'habileté dans l'art de grouper les personnages, de la nouveauté des inventions, la Chaire de Sienne marque un progrès sur celle de Pise. Les deux bas-reliefs de Sienne, la *Nativité* et l'*Adoration des Mages,* peuvent être tenus pour les chefs d'œuvre du maître.

Le désir évident de Nicolas de Pise, d'une chaire à l'autre, est d'augmenter la puissance expressive de son art. C'est ainsi qu'il reprend le motif du *Jugement dernier* déjà traité à Pise, qu'il lui donne des dimensions plus importantes et qu'il insiste avec plus de force sur la représentation des supplices de l'enfer. De même, dans la Chaire de Sienne, il introduit un motif nouveau, le *Massacre des Innocents,* qui est bien vraiment l'annonce de l'art dramatique de Jean de Pise.

Nicolas de Pise, comme tous les maîtres français du XIII siècle, a été hanté par cette représentation du *Jugement dernier*. C'était un motif nouveau dans l'art et je ne crois pas que la sculpture byzantine l'ait représenté. C'était aussi un motif extrêmement compliqué et qu'il était malaisé de renfermer dans les limites étroites d'une miniature ou d'un petit bas-relief. Il lui faut de vastes espaces et il ne devait réellement s'imposer aux préoccupations de l'artiste que le jour où la décoration des porches des églises romanes et gothiques lui fournit une place suffisante pour se développer. Le *Jugement dernier,* on peut le dire, a été le motif favori de l'art français au XII et au XIII siècle. Et il suffit d'observer les différentes manières dont il a été traité pour connaître l'évolution même de l'art français. Tout d'abord très simple, exprimant surtout l'idée de la grandeur divine, il tend à exprimer de plus en plus l'horreur des supplices de l'enfer. Il est intéressant de voir comment ce motif, si sommaire à Chartres et à Notre Dame de Paris, s'est agrandi à Amiens, pour aboutir à son maximum d'expression dans la cathédrale de Bourges. Nicolas de Pise en adoptant ce motif s'éloigne évidemment des traditions italiennes et cède au courant de l'art français. (1)

Quand on considère toutes les qualités dont Nicolas de Pise a fait preuve dans les deux Chaires de Pise et de Sienne, la beauté de l'ordonnance, la noblesse du style, la richesse de l'ornementation, l'heureuse union des bas-reliefs et des figures symboliques, on ne saurait donner à son admiration une forme trop élogieuse. Xavier Doudan dit dans ses lettres, que si au jour du Jugement dernier un discours doit être prononcé, c'est Bossuet qui sera choisi comme orateur. Ce jour là, si Bossuet prend la parole, c'est sur une chaire de Nicolas de Pise qu'il devra monter.

A la même époque que la Chaire de Sienne appartiennent les deux bas-reliefs de la Cathédrale de Lucques. On ne saurait élever aucun doute sur leur attribution à Nicolas, car aucun autre maître que lui n'aurait été capable de les faire. C'est son génie tout entier, à son apogée même. Sur le linteau de la porte de la Cathédrale il réunit, dans la forme la plus harmonieuse, le motif de la *Nativité* et de l'*Adoration des Mages*, et, dans le

(1) Avant Nicolas de Pise, Antelami dans une des portes du Baptistère de Parme avait traité le motif du Jugement dernier. Mais avec quelle simplicité! Sur le tympan le Christ trône entouré par les anges, et sur le linteau est figuré la Resurrection des corps. Il n'y a pas encore trace de la représentation des supplices de l'enfer. (Voir la gravure à page 41).

tympan, il représente, sous une forme nouvelle, la *Descente de Croix,* en lui donnant un incomparable caractère de grandeur.

Le Musée du Bargello possède une statue, l'*Ange musicien*, dont la critique n'a pu encore déterminer avec précision, ni la date à laquelle elle a été faite, ni l'école à laquelle elle appartient.

L'Ange musicien
Musée du Bargello

Classée pendant longtemps dans l'école pisane, cette statue est aujourd'hui attribuée par le Musée du Bargello à Orcagna ou à un maître florentin de son école.

Que cette statue, au premier aspect, ait l'air d'une œuvre pisane, c'est ce dont personne ne doutera. La pureté du style, la noblesse de l'attitude, la pose droite, sans aucune inflexion du corps, le beau jet des draperies, l'ampleur des plis, la taille du marbre souple et large en même temps, tout cela ce sont les traits propres du style de Nicolas de Pise.

Et cependant, malgré l'évidence de ces caractères, on ne s'est pas encore décidé à attribuer cette statue à l'école pisane; c'est sans doute parce qu'on y trouve divers caractères, notamment un sentiment gracieux et très tendre, qui ne sont pas ordinaires dans cette école. Si en effet nous étudions le style de Nicolas de Pise, soit dans la Chaire du Baptistère de Pise, soit dans la Chaire du Dôme de Sienne, soit dans les deux bas-reliefs de la Cathédrale de Lucques, nous trouvons partout une allure grandiose, une fierté noble et un peu sévère qui contraste avec la grâce touchante de la statue du Bargello. Et d'autre part si nous pensons au style de Jean de Pise, tel que nous le connaissons d'après les Chaires de Pistoia et de Pise, ou d'après la Madone de Prato, nous observons une violence de mouvement et d'expression qui est l'opposé même du calme et de la simplicité de l'*Ange* du Bargello.

Ne trouvant dans cette statue ni la grandeur de Nicolas, ni la fougue expressive de Jean, mais au contraire ce caractère gracieux qui fleurit à Florence au XIV siècle sous l'impulsion d'André de Pise, on fut porté à classer cette statue dans l'école florentine. Mais ce raisonnement, séduisant au premier abord, a son point faible, car cette grâce charmante qui est le trait distinctif de l'*Ange* du Bargello, ne fut pas l'apanage exclusif de l'école florentine et précisément elle a existé dans l'école pisane.

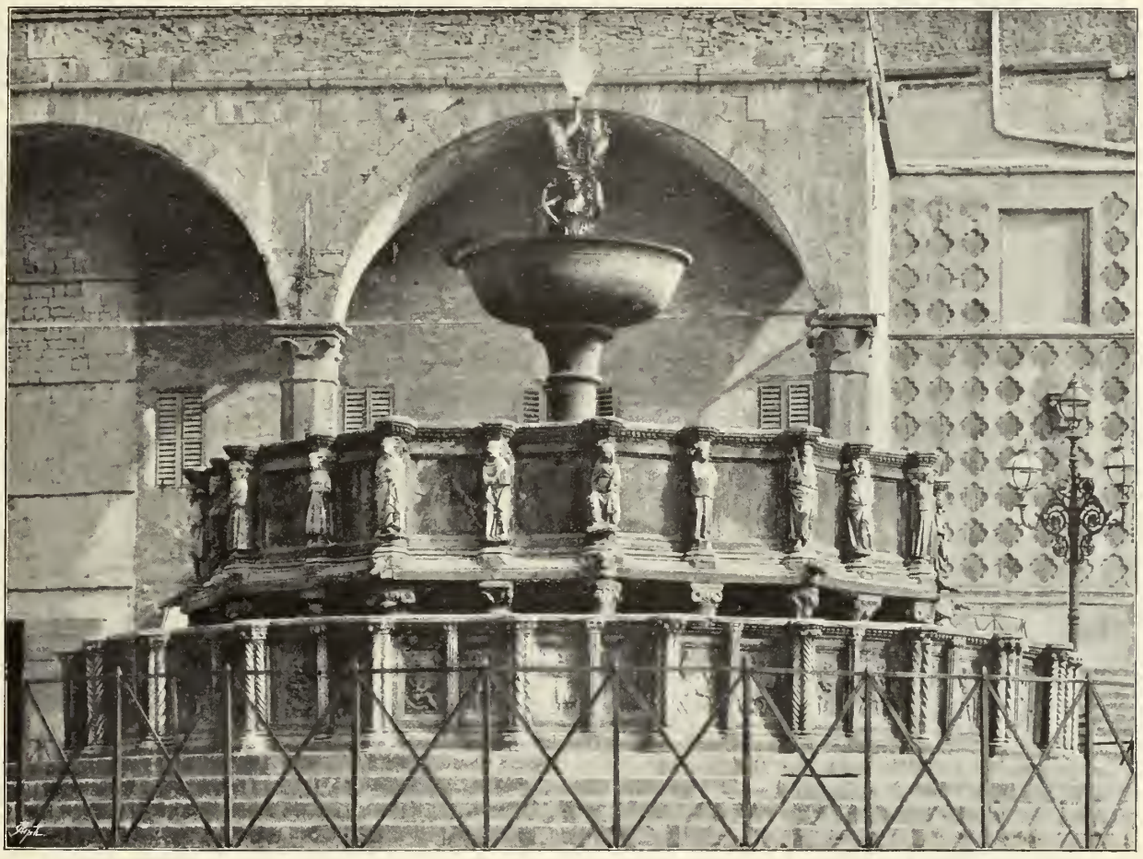
On remarquera que dans la discussion précédente, en parlant de Nicolas de Pise, j'ai cité les Chaires de Pise et de Sienne qui datent de 1260-1268, et, en parlant de Jean de Pise, j'ai cité les Chaires de Pistoia et du Dôme de Pise qui datent de 1300-1310. Or entre ces deux groupes d'œuvres il y a une grande lacune; entre la Chaire de Sienne de

L'Adoration des Mages

Bas-relief de la Chaire de Sienne, par Nicolas de Pise

(1268)

Nicolas, achevée en 1268 et la Chaire de Jean à Pistoia, il y a un laps de temps de plus de trente années. Et c'est ce qui explique du reste comment il a pu y avoir des différences si profondes entre la Chaire de Sienne et celle de Pistoia et comment, à la grande noblesse de Nicolas, a pu succéder la fougue échevelée de son fils.



La Fontaine de Pérouse, par Nicolas et Jean de Pise
(1280)

Or, pour connaître l'évolution de l'école pisane, il faut savoir ce qui s'est passé au cours de ces trente années et cette recherche nous montrera que, précisément à cette époque, le style de l'école pisane a été semblable au style de l'*Ange* du Bargello.

Avant d'aboutir à la furie de Jean de Pise, le style grandiose de Nicolas avait subi une première évolution : il avait perdu de sa majesté, de sa fierté hautaine, pour s'humaniser et s'attendrir. Nous en avons pour témoignage éclatant une œuvre qui fut un événement capital dans l'histoire de l'art italien, parce qu'elle fut précisément l'origine de ce nouveau style, qui, repris par André de Pise, devint le point de départ de l'école florentine: je veux parler de la *Fontaine de Pérouse,* sculptée en 1280.

Cette fontaine est ornée de 24 statues qui sont les sœurs mêmes de la statue du Bargello. C'est la même pureté de style, la même union de la grâce et de la noblesse;

on ne saurait souhaiter analogie plus complète et, autant qu'il peut y avoir de certitude en ces matières, il me semble qu'on peut affirmer que la statue du Bargello est du même style que les statues de Pérouse et qu'elle appartient à la même date et à la même école. (1)

Fontaine de Pérouse
(Fragment)

La Fontaine de Pérouse a été terminée en 1280, comme l'indique une inscription encore existante, inscription qui nous fait également connaître que cette Fontaine est l'œuvre de Nicolas de Pise et de Jean son fils. Des documents récemment découverts ont révélé le nom d'un troisième artiste ayant collaboré à cette œuvre, Arnolfo di Lapo.

Quelle fut la part de ces divers artistes dans les sculptures de cette Fontaine et notamment dans la sculpture des statuettes, c'est ce qu'il est assez difficile de déterminer.

Déjà dans la *Chaire de Sienne,* faite quelques années avant la *Fontaine de Pérouse,* Nicolas avait associé son fils à ses travaux. Mais dans la *Chaire de Sienne* le style de Nicolas est si nettement accentué, l'œuvre tout entière porte si manifestement la marque de son génie, qu'on ne peut tout au plus attribuer à Jean qu'une part dans l'exécution, la part d'un aide travaillant sous l'œil de son maître. – A Pérouse, peut-être n'en fut-il plus tout à fait de même. Jean de Pise, qui n'avait pas 20 ans quand il travaillait à la *Chaire de Sienne,* en avait près de 30 lorsqu'il travaillait à Pérouse, et, du reste, il faut remarquer qu'ici son nom figure à côté de celui de son père dans l'inscription qui relate les auteurs de la Fontaine.

La difficulté, dans la détermination de ce qui peut revenir ici soit au fils soit au père, provient de ce fait que les statuettes de Pérouse sont conçues dans un style particulier qui est également différent du style de Nicolas et du style de Jean son fils. C'est un style de transition qui peut représenter aussi bien le dernier terme de l'art de Nicolas que le premier terme de l'art de son fils. En raison toutefois de la grande beauté de ces statues, je serais plutôt porté à croire que la part principale du mérite revient à Nicolas lui-même.

Les statues que nous venons d'étudier ne sont pas les seules sculptures qui ornent la Fontaine de Pérouse. La décoration de cette fontaine comprend encore, en outre des 24 statues du bassin supérieur, 54 bas-reliefs qui décorent le bassin inférieur. Ces bas-reliefs, par leur style, paraissent appartenir à une forme d'art plus récente que les

(1) Comparer en particulier l'*Ange* du Bargello avec les statues de Pérouse : *Domina Clusii* et *Domina Laci.*

statuettes, et, s'il est plus logique d'attribuer les statuettes à Nicolas, il semble plus vraisemblable d'autre part d'attribuer les bas-reliefs à Jean de Pise ou à Arnolfo di Lapo.

Ce dont on peut s'étonner, c'est que le style nouveau inauguré par ces bas-reliefs n'ait pas été conservé par Jean de Pise dans les bas-reliefs des Chaires de Pistoia et de Pise. Pour retrouver dans l'art le style des bas-reliefs de Pérouse, il faudra attendre la Porte du Baptistère d'André de Pise et les bas-reliefs du Campanile.

Dans l'histoire de la sculpture italienne, il ne faut pas oublier de noter avec le plus grand soin le groupe de bronze qui surmonte cette fontaine. On sait que les maîtres toscans avaient depuis longtemps perdu l'art de couler le bronze. On ne trouve pas d'ouvrage en bronze dans l'école pisane, et, lorsque les florentins veulent faire couler les portes de leur Baptistère, ils sont obligés de demander des ouvriers à Venise. Aussi le groupe de bronze de la Fontaine de Pérouse n'est-il pas l'œuvre de Nicolas ou de ses élèves ; c'est une œuvre d'un maître de Pérouse, Rosso, qui a gravé son nom au bas de son œuvre. Ce groupe, très important par ses dimensions, représente trois jeunes femmes de grandeur naturelle, qui, placées dos à dos, supportent des griffons : motif qui sera repris plus tard par Germain Pilon dans son *Monument pour le cœur du roi Henri II.*

Fontaine de Pérouse
(Fragment)

Cette fontaine, si intéressante par ses sculptures, est non moins digne de retenir l'attention par la beauté de son architecture. C'est un des plus beaux monuments de l'Italie et il n'est pas téméraire de le considérer comme l'œuvre même de Nicolas. A l'appui de cette conjecture, je pourrais invoquer le style du bassin inférieur, dont les bas-reliefs sont séparés les uns des autres par un groupe de trois colonnes accouplées, selon le type même adopté par Nicolas dans la Chaire de Pise.

Enfin, en parlant de la Fontaine de Pérouse, il faut dire un mot du choix des motifs représentés, choix qui ne constitue pas un des moindres intérêts de cette œuvre d'art. C'est la première fois que nous voyons se manifester en Italie avec une telle prédominance l'action de la société civile s'alliant ou se substituant à l'influence purement religieuse.

Nicolas, dans la chaire de Pise, avait représenté des Vertus, des Sybilles et des Prophètes ; dans la Chaire de Sienne pour la première fois il avait fait une place à la représentation des Sciences et des Lettres. A Pérouse, poursuivant son évolution, il élargit sa sphère d'action, et, suivant en cela l'exemple donné par la sculpture française

du XIII siècle, il emprunte presque tous ses motifs à la vie civile, représentant non plus seulement les Sciences et les Lettres, mais divers souvenirs de l'histoire romaine, des épisodes des Fables d'Ésope et surtout les signes du Zodïaque et les travaux des Mois, motif si en faveur depuis un siècle au Nord des Alpes.

En raison du grand intérêt de cette décoration, je crois devoir donner l'énumération des sujets représentés, soit dans les statues du bassin supérieur, soit dans les bas-reliefs du bassin inférieur, en reproduisant les inscriptions elles-mêmes :

I. – Statues

1. Victoria magna.
2. Sanctus Petrus apostolus.
3. Ecclesia romana.
4. Roma caput mundi.
5. Divinitas excelsa.
6. Sanctus Paulus doctor gentium.
7. Clericus beati Laurentii.
8. Sanctus Laurentius bonum opus operatus est.
9. Domina Clusii ferens granum perusie.
10. Augusta perusia est fertilis de omnibus bonis.
11. Domina laci ferens pisces perusie.
12. Sanctus erculanus pastor perusinorum.
13. Clericus prodictor santi erculani.
14. Sanctus benedictus habens spiritum profetie.
15. Puella ferens.... (1).
16. Nobilis miles domini, ecce agnus dei.
17. Heulixtes perusines conditor urbis.
18. David rex.
19. Moyses cum virga et lege.
20. .... Matheus de corigia.
21. Melchisedec sacerdos domini (2).
22. Angelos minister nobilis (3).
23. Rex Salomon.
24. Nobilis miles hermanus de Sassoferrato.

II. – Bas-reliefs

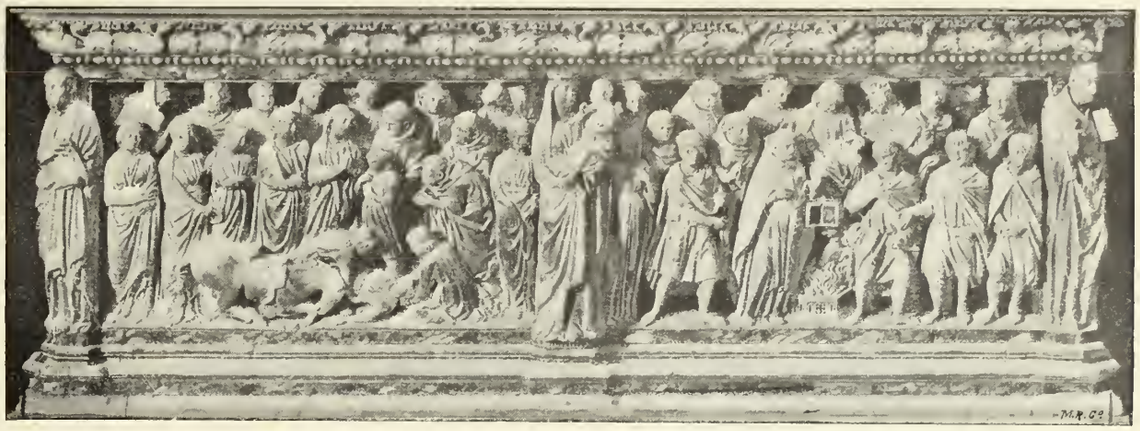
1. Aquarius. Vieillard assis devant le feu avec un verre dans une main et dans l'autre un oiseau sur un plat.
2. Jannuarius. Vieillard devant le feu avec un vase d'huile.
3. Pisces. Pêcheur à la ligne.
4. Februarius. Vendeur de poisson.
5. Socius. Jeune homme enlevant une épine du pied.
6. Martius. Vigneron.
7. Tauros. Avril personnifié.
8. Aprilis. Printemps personnifié.
9. Gemini. Cavalier.
10. Maius. Chasseur de faucon.
11. Socius. Moissonneur.
12. Junius. Lieur de gerbes.
13. Leo. Paysan battant le blé.
14. Julius. Paysan vannant le blé.
15. Socius. Cueillette des fruits.
16. Augustus. Fruitière.
17. Libra. Paysan qui foule la vendange.
18. September. Vigneron taillant la vigne.
19. Scorpius. Vigneron mettant le vin en tonneau.
20. October. Tonnelier.
21. Sagittarius. Bouvier.
22. November. Semeur.
23. Capricornus. Poucher éventrant un porc.
24. December. Homme portant un porc.
25. Leo. Insigne guelfe.
26. Grifea. Insignes de Pérouse.
27. Gramatica. } Facultés élémentaires constituant le Trivium.
28. Dialetica. } Facultés élémentaires constituant le Trivium.
29. Retorica. } Facultés élémentaires constituant le Trivium.
30. Aritmetica. } Facultés supérieures constituant le Quadrivium.
31. Musica. } Facultés supérieures constituant le Quadrivium.
32. Astronomia. } Facultés supérieures constituant le Quadrivium.
33. Geometria. } Facultés supérieures constituant le Quadrivium.
34. Filosofia.
35. Aquilotto. Insignes de Pise.
36. .... Johannis est scultor huius operis.
37. Eva decipit Adam.
38. Eva fecit me peccare.
39. Sanson fortis.
40. Sanson. Dalila.
41. Si vis ut timeat leo. } Sujets empruntés aux Fables d'Esope (4).
42. Verbera catulum. } Sujets empruntés aux Fables d'Esope (4).
43. David.
44. Golia.
45. Romulus.
46. Remulus.
47. Lupa que nutrivit Romulum et Remulum.
48. Mater Romuli Remuli.
49. Quando Grus evulsit os de gutture lupe. } Sujets empruntés aux Fables d'Esope (5).
50. Quando lupus comedit agnum sine causa. } Sujets empruntés aux Fables d'Esope (5).

(1) Supp. Holofernem.

(2-3) La figure de Melchisedec et celle de l'Ange sont modernes.

(4-5) A rapprocher de cette représentation des Fables le même motif sculpté sur le tympan de la Porte St. Ursin, à Bourges, du milieu du XII siècle.

Chaire de St. Jean fuorcivitas à Pistoia, par fra Guglielmo
(1270)



La Châsse de St. Dominique à Bologne
(1267)

Dans l'étude de l'école toscane, le maître qui doit être cité immédiatement après Nicolas de Pise est fra Guglielmo. De tous les artistes qui ont subi l'influence de Nicolas de Pise, il est le plus âgé. On peut même se demander s'il ne faut pas le considérer plutôt comme son contemporain et comme son ami, que comme son disciple. Si, en effet, les dates que l'on assigne ordinairement aux travaux de fra Guglielmo, 1267 pour la Châsse de St. Dominique et 1270 pour la Châsse de Pistoia, sont exactes, ces travaux sont de même date que les premières œuvres de Nicolas de Pise. Et ce qui fait supposer encore que fra Guglielmo était presque du même âge que Nicolas de Pise, c'est que, comme Nicolas, il représente l'ancien esprit toscan, cet esprit toscan qui était resté obstinément fidèle à la tradition de l'art romain. Comme Nicolas, fra Guglielmo a conservé la forme des bas-reliefs du IV siècle, par exemple le type des personnages disposés sur deux rangs, à égale distance les uns des autres, dans des attitudes immobiles. Mais, si fra Guglielmo, comme Nicolas, a conservé un extérieur romain, comme Nicolas et plus que lui encore, il a l'âme d'un chrétien. Fra Guglielmo, qui appartenait à cet ordre des Dominicains qui, un siècle plus tard, devait donner à l'art italien un fra Angelico, se préoccupe moins que Nicolas de Pise de l'expression de la puissance et il paraît surtout épris de tendresse et de douceur. Il a mis dans son œuvre la paix de l'intérieur des cloîtres.

L'œuvre de fra Guglielmo comprend la *Châsse de St. Dominique* à Bologne et la *Chaire de St. Jean* à Pistoia.

On a cru pendant longtemps que Nicolas de Pise était l'auteur de la *Châsse de St. Dominique* et il paraît en effet que l'œuvre lui fut commandée. Mais il résulte de la comparaison de cette Châsse, soit avec les œuvres de Nicolas, soit avec celles de Fra Guglielmo, que ce dernier doit en être considéré comme l'auteur.

Ce n'est cependant pas encore l'opinion unanime de la critique: MM. Crowe et Cavalcaselle croient que Nicolas en a fourni les dessins et le père Marchese, dans sa vie des *Artistes appartenant à l'ordre de St. Dominique,* a supposé que les bas-reliefs, qui ornent la

partie antérieure et les deux parties latérales, étaient l'œuvre même de Nicolas et que fra Guglielmo n'avait exécuté que la face postérieure. Le *Cicerone* a accepté cette opinion et il dit « que dans cette représentation tout unie d'évènements contemporains, et surtout « dans les bas-reliefs du devant, Nicolas de Pise s'est surpassé lui-même par une meilleure « proportion des figures, par la vie, le mouvement, par la mesure du style et l'élégance « de l'ensemble. » M. Rio, de même, dans l'*Art chrétien,* a donné à cette œuvre un rang exceptionnel et l'a estimée supérieure aux Chaires de Pise et de Sienne.

Pour moi, je n'hésite pas à penser que l'œuvre est, tout entière, de la même main et de la main de fra Guglielmo; qu'elle diffère notablement du style de Nicolas de Pise et qu'elle est loin d'égaler en beauté les œuvres de Nicolas de Pise, quoique elle soit une des plus belles sculptures de son école. Il y a dans toute cette œuvre un sentiment de douceur, allant jusqu'à la mollesse, qui est l'opposé de la puissante vigueur de Nicolas de Pise et qui rappelle le style même de fra Guglielmo dans la Chaire de Pistoia. C'est du reste, dans les deux œuvres, cette même composition un peu froide, cette même disposition monotone des figures que nous ne rencontrerons dans aucune œuvre de Nicolas de Pise, et d'autre part, les mêmes qualités de sentiment chrétien, la même expression de tendresse et de bonté et la même délicatesse de travail qui semblent le propre du génie de fra Guglielmo.

La *Chaire de Pistoia,* d'un puissant caractère architectural, contient d'admirables bas-reliefs relatifs à la vie du Christ. Le motif de l'*Ascension,* que nous reproduisons à page 101, fera connaître la beauté du style et l'esprit chrétien de fra Guglielmo. Le type archaïque de cette Chaire, sa forme qui rappelle les Chaires du XII siècle, sans imiter le style nouveau créé par Nicolas de Pise, prouve que fra Guglielmo avait su conserver toute son indépendance et qu'il doit être considéré comme le collaborateur de Nicolas de Pise et non comme son élève.

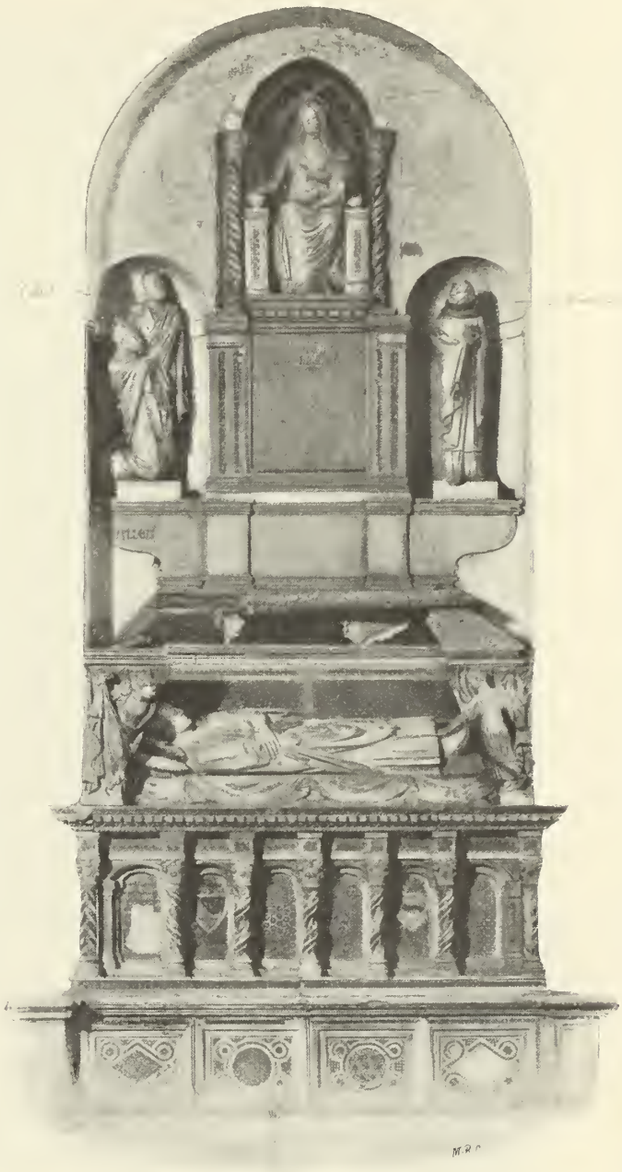
La *Châsse de Bologne* et la *Chaire de Pistoia* sont les seules œuvres que nous connaissions de fra Guglielmo. Et cependant nous savons que ce maître n'est mort qu'après 1313. Or comme la Châsse de Bologne est de 1267 et la Chaire de Pistoia de 1270 il y a une période de plus de 40 années de sa vie sur laquelle nous ne savons rien. Fra Guglielmo a été architecte en chef du Dôme d'Orvieto en 1293 et, tout naturellement on s'est demandé s'il ne fallait pas lui attribuer une part dans les célèbres bas-reliefs de la façade de ce Dôme. Mais cette façade n'ayant été commencée qu'en 1310, il n'est pas probable qu'il ait mis la main lui-même à ces sculptures. Toutefois, il ne serait pas invraisemblable que quelques-uns des artistes qui ont travaillé à ces bas-reliefs aient été de ses élèves, et nous montrerons plus tard que le style de la sculpture justifie cette hypothèse.

Arnolfo di Cambio, aurait tenu un rang des plus éminents dans la sculpture, s'il n'avait préféré se consacrer presque exclusivement à l'architecture. En dehors de ce qu'il a pu faire à la Fontaine de Pérouse et de ses travaux à la Chaire de Sienne sous la di-

rection de Nicolas de Pise, on ne connaît de lui que deux œuvres, le *Tabernacle* de l'Eglise St. Paul à Rome et le *Tombeau du Cardinal de Braye* à Orvieto.

Ces deux œuvres révèlent un artiste d'un esprit distingué qui sut allier à la grande noblesse de Nicolas de Pise cette grâce charmante, qui allait être pendant quelques années la caractéristique de l'école pisane et qui devait avoir plus tard tant de succès dans l'école florentine.

Rien n'est plus délicieux que les deux figures d'Anges qui soulèvent les rideaux de la tombe du Cardinal de Braye. Et ce tombeau est surmonté par une admirable Madone assise, digne d'être placée à côté de la Vierge que Nicolas de Pise a sculptée sur la Chaire de Sienne.



Tombe du Cardinal de Braye, par Arnolfo di Cambio
(1280)

Mais, quelle qu'ait été la valeur de fra Gugliemo et d'Arnolfo di Lapo, aucun d'eux n'a joué le rôle qu'allait remplir le fils même de Nicolas, Jean de Pise. Remarquons du reste que Jean de Pise était beaucoup plus jeune que fra Gugliemo et qu'Arnolfo, et que pourtant, plus que ces maîtres, il s'éloigne de la tradition de Nicolas et représente une évolution nouvelle de l'art.

Dans les *Chaires* de Pistoia et de Pise, Jean de Pise se montre un maître extrêmement ardent, ne paraissant s'intéresser qu'aux scènes les plus dramatiques, aimant la contorsion des attitudes, les visages convulsionnés, et cherchant le mouvement, même dans les scènes les plus calmes. Dans le choix des sujets, dans la forme générale de la composition, il suit encore la route tracée par son père, mais dans la façon de comprendre le sujet et dans le style des figures, tout est transformé. Du grand sentiment de calme et de dignité de Nicolas, il ne subsiste plus rien. Partout se manifeste un effort extraordinaire en vue de recherches nouvelles, et partout les plus rares trouvailles au point de vue expressif.

La *Chaire de St. André* à Pistoia, faite en 1303, toute entière de la main du maître, est l'œuvre la plus belle et la plus caractéristique de son style. Les bas-reliefs représentent

la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, le *Massacre des Innocents*, le *Crucifiement* et le *Jugement dernier*. Ce sont les motifs mêmes que son père avait choisis pour la Chaire de Sienne. Comme dans la *Chaire de Sienne* les personnages emplissent le bas-relief tout entier; disposés sur plusieurs rangs, ils sont resserrés les uns contre les autres pour ne laisser subsister aucun vide. Mais là se bornent les ressemblances que l'on peut signaler; et la comparaison des deux œuvres montrera combien peuvent différer l'un de l'autre deux mêmes motifs, même lorsqu'ils se ressemblent dans la forme générale. Prenons la *Nativité:* dans le bas-relief de Nicolas de Pise, tout est calme, la plus auguste sérénité règne sur la scène entière; chez Jean de Pise c'est l'agitation de la vie la plus ardente. La Vierge contemplative de Nicolas de Pise, est devenue une mère inquiète qui se soulève sur sa couche, pour caresser et surveiller le nouveau-né. Et, dans le motif de la toilette, comme le petit enfant s'agite et se débat pendant que la jeune servante met la main dans l'eau pour s'assurer qu'elle n'est ni trop froide ni trop chaude. Dans la scène de l'Annonciation, l'Ange a vraiment l'air de parler à la Vierge qui dit vivement, par son attitude, et sa crainte et sa confusion. Le même art apparaît dans les bas reliefs de la *Chaire du Dôme de Pise*, mais, à voir la brutalité de l'œuvre et l'incorrection de certains détails, on peut supposer que Jean de Pise n'a pas apporté à l'exécution de cette œuvre le même soin qu'il avait mis à sculpter la Chaire de Pistoia, et il n'est pas probable que l'œuvre soit toute entière de sa main.

Vierge
de la Tombe du Cardinal de Braye, par Arnolfo di Cambio
(1280)

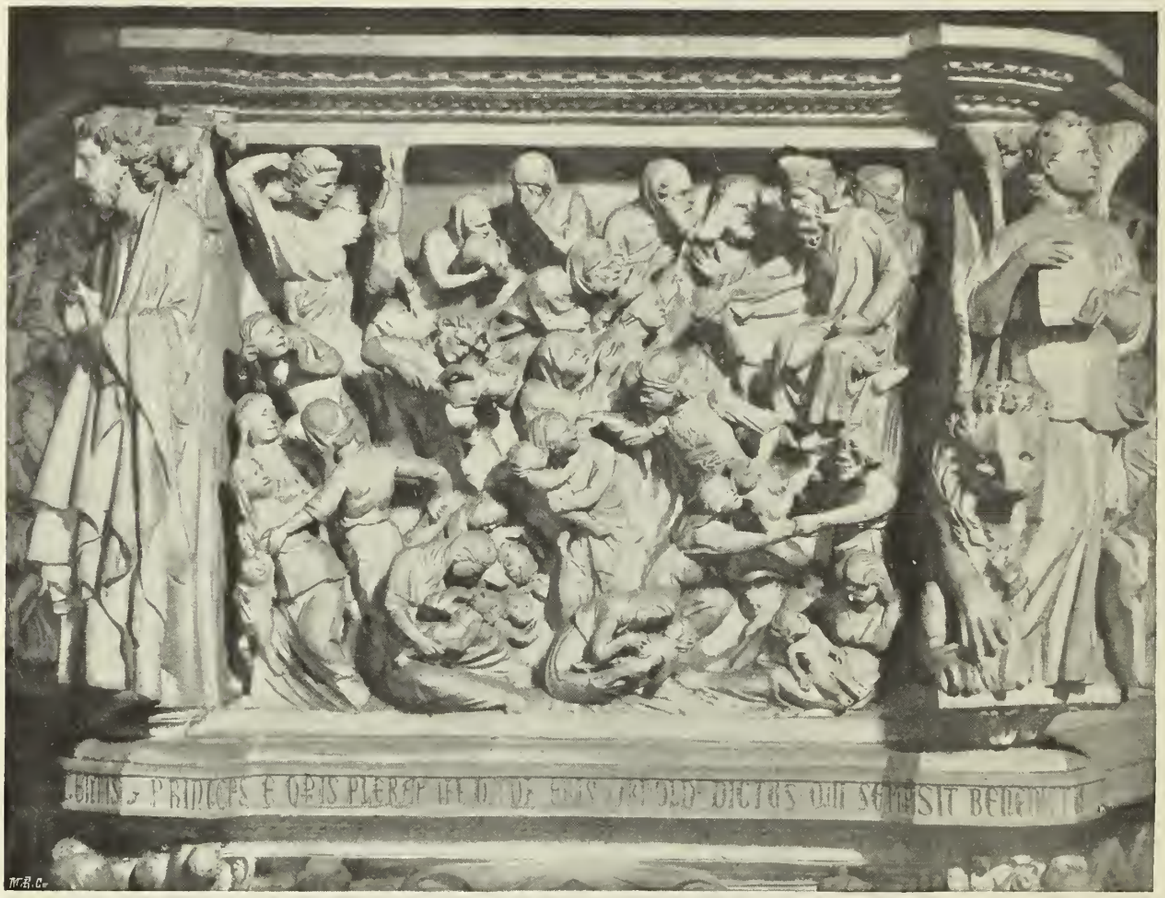
La Chaire de Pise, est séparée en fragments, qui, autrefois dispersés dans la Cathédrale et le Campo santo, sont aujourd'hui réunis dans le Musée de la Ville. Il y a quelques années, M. le professeur Fontana, réunissant tous les fragments qu'il estimait provenir de cette chaire, a tenté, dans un modèle en bois, de la reconstituer sous sa forme primitive et il avait été à peu près décidé que la Chaire serait reconstruite d'après ce projet, lorsque M. Igino Benvenuto Supino, dans une très originale étude, a fait de sérieuses objections à ce projet, alléguant que M. Fontana avait confondu des fragments appartenant à deux œuvres différentes, réunissant, aux fragments véritables de l'ancienne Chaire,

des parties provenant du Tombeau de l'Empereur Henri VII, de Tino di Camaïno. Il était impossible de ne pas être frappé, dans le projet de M. Fontana, du nombre excessif des supports de la Chaire, de leur encombrante ornementation et du manque de proportions et d'harmonie existant entre eux. M. Benvenuto Supino pense que le St. Michel, l'Hercule et les deux statues du Christ et de la Ville de Pise, avec leurs supports, qui sont, pour l'un, les quatre Évangélistes et, pour l'autre, les quatre Vertus, appartenaient au Tombeau de Henri VII et, d'après lui, la Chaire de Pise aurait été supportée uniquement par des colonnes, et un pilier central représentant les trois Grâces sur un piédestal décoré de figures des arts libéraux.

Chaire de St. André à Pistoia, par Jean de Pise
(1301)

Pour comprendre et pour aimer l'art de Jean de Pise, il faut analyser tous les détails de son œuvre et le suivre à travers toutes les péripéties qu'il se plaît à nous raconter. On risquerait de méconnaître absolument la haute portée de cet art, si on voulait y retrouver cette beauté plastique que l'on admire dans les œuvres de Nicolas de Pise. A ce point de vue, comparé à son père, on a pu dire que Jean de Pise était un véritable sauvage. Chez lui nul souci du rithme et de la beauté; il lui faut les accents qui émeuvent et qui font pleurer. Il va si loin que personne n'osera marcher sur ses traces. Pendant tout le cours du XIV siècle, l'école italienne s'éprendra d'une poésie plus tendre, et, seul au XV siècle, Donatello fera revivre la forme de Jean de Pise et sera son véritable et à vrai dire unique successeur.

Jean de Pise ne nous est pas connu seulement par ses reliefs; il a un autre titre de gloire. Le premier, dans l'art italien, il a créé les Madones en plein relief. Cette sculpture en ronde bosse qui faisait la gloire de la France, Jean de Pise la révèle à l'Italie.



Le Massacre des Innocents
Bas-relief de la Chaire de Pistoia, par Jean de Pise
(1301)

Les plus anciennes Madones de Jean de Pise sont, très vraisemblablement, la Madone en pied qui surmonte une des portes du Baptistère de Pise et la Madone à mi-corps du Campo Santo de Pise,[1] Madones qui, par la simplicité et la noblesse de l'attitude, se rattachent évidemment à la grande tradition française des premières années du XIII siècle. Dans un sentiment un peu différent sont conçues les Madones d'Orvieto, de l'Arena de Padoue, cette dernière signée de la main du maître, et la Madone de Prato. Ici la Vierge est d'une attitude compliquée; elle se cambre pour soutenir son enfant, dans un geste familier aux mères; et Jésus n'est plus un Dieu qui règne sur le monde, mais un petit enfant

(1) Madone qui primitivement était placée sur l'architrave de la porte St. Ranieri au Dôme de Pise.

La Nativité

Bas-relief de la Chaire de Pistoia, par Jean de Pise

(1301)

qui joue avec sa mère. Le motif se naturalise, s'humanise et perd de son grand caractère religieux. Jean de Pise, en agissant ainsi, était encore le fidèle disciple de l'art français qui venait de créer cette nouvelle forme d'art dans la seconde moitié du XIII siècle. C'est ce style qui prendra une si grande importance en Toscane au XIV siècle, notamment avec Nino, fils d'André de Pise. Dans le même sentiment que la Madone de Prato et avec une attitude plus tourmentée encore, est la Vierge en ivoire du Dôme de Pise. Toutefois, on ne peut pas affirmer avec certitude que cette dernière Vierge soit de Jean de Pise lui même. Nous savons bien, par un document, qu'il a travaillé l'ivoire, mais il y a ici une minutie d'exécution qui, tout en étant, sans doute, la conséquence de l'emploi de l'ivoire, contraste trop fortement avec la manière plus robuste qui lui est habituelle. Cependant si l'œuvre n'est pas de sa main, elle est directement inspirée de sa manière.

On reconnaîtra, dans les Madones de Jean, les mêmes recherches expressives que nous avons signalées dans ses bas-reliefs. A vrai dire, ici, il ne peut, comme dans ses bas-reliefs, se livrer à toute la fougue de son imagination ardente, mais c'est toujours la volonté bien arrêtée d'étudier l'âme humaine dans la mobilité de ses impressions.

Nous aurons enfin cité toutes les œuvres maîtresses de Jean de Pise, en parlant de la *Tombe du Pape Benoit XI,* de l'église St. Dominique à Pérouse, une de ses œuvres les plus gracieuses. Jean de Pise reprend le thème créé par Arnolfo dans la tombe du Cardinal de Braye, en lui donnant la même grâce et la même finesse, sans se livrer à aucune des brutalités dont il avait fait montre dans les Chaires de Pise ou de Pistoia.

Madone de Jean de Pise
(Tympan du Baptistère de Pise)

On a attribué longtemps à Jean de Pise *la Madone* entourée de cinq personnages qui, placée sous un grandiose baldaquin, surmonte la porte principale du Campo santo à Pise. Mais une étude attentive de ces statues et leur comparaison avec les œuvres certaines du maître ont prouvé que, soit en raison de leur valeur secondaire, soit en raison de la nature de leur style, elles ne pouvaient être l'œuvre de Jean de Pise. Il est probable qu'elles ont été sculptées dans la seconde moitié du XIV siècle.

De même, il est très vraisemblable que la statue qui surmonte actuellement la façade du Dôme de Pise n'est plus celle qui aurait été faite par Jean de Pise, et qu'aucune des sculptures de l'Eglise de la Spina, ni l'Autel d'Arezzo, ni la Madone de la Porte des Chanoines du Dôme de Florence, ne lui appartiennent. Toutes ces sculptures lui ont été attribuées pendant longtemps sur la foi de Vasari.

Jean de Pise n'a pas seulement le mérite d'avoir définitivement créé en Italie le style de la sculpture expressive, il a une gloire plus haute encore, celle d'être parvenu à rompre définitivement avec cette tradition romaine qui s'était imposée à la Toscane pendant le moyen âge tout entier et dont Nicolas lui-même n'avait pas pu complètement s'affranchir.

Madone de Jean de Pise, au Campo santo de Pise

L'exceptionnel développement de l'art dramatique, que nous trouvons dans les œuvres de Jean de Pise, est une manifestation non douteuse de l'art gothique, c'est-à-dire de l'art français. Mais cette forme d'art, qui apparaît à Pise pendant quelques années, au début du XIV siècle, ne représente déjà plus l'esprit général de l'art chrétien à cette époque. Jean de Pise retarde sur l'école française et il n'aura pas de disciple en Italie. L'école florentine suivra en effet, sous la direction d'André de Pise, une voie différente, plus conforme au mouvement même de l'école française du XIV siècle.

On peut, je crois, résumer l'évolution de l'art français en disant que l'art, après avoir exprimé tout d'abord les idées les plus grandioses et les plus dramatiques et, après avoir atteint son point culminant vers le milieu du XIII siècle, est allé sans cesse en perdant de sa grandeur, pour s'intéresser de plus en plus aux sentiments délicats et aux formes gracieuses.[1] – La caractéristique même du XIV siècle français est la tendresse des idées et l'élégance des formes.

Sur ce point deux faits ont contribué à faire naître quelque confusion.

(1) « L'art du XIV siècle n'est au fond que celui du siècle précédent, perfectionné dans le détail pour tout ce qui demande de la patience et de la pratique, mais abaissé sous le rapport de l'inspiration générale et de l'originalité.... Il peut paraître étrange de le dire, au milieu des horreurs de la guerre de cent ans, le siècle était gai. Ni l'art ni la littérature ne portent la trace d'un profond abattement. Ce fut seulement vers le second quart du XV siècle que se firent sentir les suites de la guerre et de l'abaissement politique. » (RENAN, *Histoire littéraire de la France au XIV siècle*).

C'est tout d'abord l'apparition, à la fin du XIV siècle, de l'expressive mais un peu lourde et brutale sculpture bourguignonne. Mais il faut bien comprendre qu'il s'agit là d'un fait accidentel dans l'art français, que cette sculpture, dans son essence, n'est pas française et qu'elle est un produit et une importation de la race flamande. Cet art, qui eut la rare fortune d'avoir comme disciple un des plus grands maîtres de l'Italie, Donatello, n'eut cependant qu'une influence très limitée, car ce fut en poursuivant leur évolution dans le sens de la douceur que l'art français et l'art italien se continuèrent au XV siècle.

Le second fait qui a trompé sur le caractère du XIV siècle est une fausse classification de certains monuments français, en particulier de la façade de la cathédrale de Bourges, que le Musée du Trocadero inscrit comme appartenant au XIV siècle.

Si l'on compare le tympan de Bourges avec les autres œuvres françaises du XIII et du XIV siècle, si l'on considère la beauté de l'ordonnance, la majesté de certaines figures telle que celle du Christ, l'idéale pureté des figures d'anges, la puissance dramatique avec laquelle sont représentées les scènes de l'enfer, on ne saurait douter que cette œuvre ne s'emplace dans la seconde moitié du XIII siècle.

Mais déjà, dès cette époque, les idées de douceur tendaient à prédominer sur les idées sombres, et le culte de la Vierge, en passionnant toutes les âmes, allait repousser au second plan l'expression des scènes terribles du Jugement dernier.

Jean de Pise, par la violence de sa pensée, se rattache évidemment à l'art dramatique de la France. Avec lui, survivent encore pendant quelques années des idées auxquelles la France a renoncé et que l'Italie abandonnera à son tour en inaugurant avec André de Pise ce style aux formes gracieuses et aux idées délicates dans lequel elle allait s'immortaliser. Au XIV siècle nous ne rencontrerons dans la sculpture toscane qu'une seule œuvre vraiment dramatique, le Jugement dernier d'Orvieto qui pourra être tenu pour le dernier écho de l'influence de Jean de Pise.

Madone de Jean de Pise
(Dôme de Prato)

Nous publions l'Aigle qui servait de pupitre sur la Chaire de Pise. La puissance d'observation de Jean de Pise et sa façon dramatique de voir la nature se manifestent ici comme dans ses bas-reliefs. Rarement, croyons-nous, figure animale a été reproduite avec une semblable énergie.

Chronologie des œuvres de Jean de Pise

Il travaille comme apprenti à la Chaire de son père au Dôme de Sienne. . . .	1266-1298
Il travaille à la Fontaine de Pérouse	1277
Construction du Campo Santo de Pise	1278
Madone du Baptistère de Pise	
Madone du Campo Santo	
Madone de la Chapelle Scrovegno à Padoue	1300
Statue d'Henri Scrovegno à Padoue	1300
Madone d'Orvieto	
Figure d'une Sybille au Dôme de Sienne.	
Chaire de Pistoia	1301
Tombe de Benoit XI à Pérouse	1304
Madone de Prato	
Madone d'ivoire de Pise	
Chaire de Pise	1302-1311
Fragments de la Tombe de la princesse Marguerite, aujourd'hui dans la villa Brignole Sale à Voltri	1313

Avec Jean de Pise, et comme date, aux environs de 1310, se termine l'école pisane.

Cependant, postérieurement à 1310, nous trouvons encore quelques travaux isolés qui se rattachent à cette école. Le plus notable est la Châsse de San Eustorgio à Milan faite par *Balduccio* en 1339.[1] Bien que, à ce moment le style de la sculpture ait été renouvelé à Florence par André de Pise et Giotto, Balduccio suit les anciennes formules de l'école pisane; mais l'évolution générale de l'art italien s'affirme ici par la tendance à la douceur et à la délicatesse des formes. Cette Châsse est une œuvre bien inégale et, je crois, trop admirée; les 4 figures du bas servant de cariatides sont de beaucoup les meilleures de l'œuvre; celle surtout qui tient un encensoir est un bijou d'élégance; mais les figures de Saints sont de mauvaises proportions, lourdes et trop courtes, et les bas-reliefs sont tout à fait répréhensibles. C'est la dernière manifestation de cette école, que Nicolas de Pise avait créée, et qui, dans ses mains, avait revêtu un si puissant caractère de majesté.

Je transcris ici la description détaillée de l'œuvre de Balduccio pour donner une idée de la somme de travaux que comportait l'exécution de ces belles châsses du moyen âge :

Le sarcophage est supporté par huit statues adossées à des pilastres, qui portent sur des consoles soutenues par des animaux. Ces statues représentent les *Vertus:* Justice, Tempérance, Force, Prudence, Obéissance, Espérance, Foi, Charité.

(1) On attribue à Balduccio trois bas-reliefs représentant l'*Annonciation*, la *Nativité* et *les Mages* qui sont aujourd'hui dans l'église San Bassano à Pizzighettone et la *Chaire de Ste. Marie* près San Casciano (1330).

La Châsse de St. Pierre martyre, par Balduccio – Eglise de St. Eustorgio à Milan
(1339)

Le sarcophage est décoré de bas-reliefs sur ses quatre faces:

1. Face antérieure. Au milieu: Remise par Innocent IV au Général des Dominicains de la bulle de Canonisation de St. Pierre. — A droite: Exposition du corps du saint à la vénération des fidèles, faite par l'archevêque Leone da Perego. — A gauche: Scène miraculeuse de la tempête apaisée par le saint sur la prière des matelots;

2. Face postérieure: Miracle de la parole rendue à un muet en présence du peuple rassemblé devant l'église. — Miracle des mages attirés pour protéger des rayons du soleil les fidèles qui écoutent la prédication sur la place de l'Église. — Guérisons d'infirmes.

3. Faces latérales: Martyr de St. Pierre au bourg de Targa. — L'Evêque Jean détache la tête du corps du saint, en présence de nombreux religieux à genoux.

Huit statues ornent le sarcophage. Aux angles les 4 docteurs de l'Église, St. Ambroise, St. Jérôme, St. Grégoire, St. Augustin, et, dans l'intervalle des bas-reliefs, St. Pierre, St. Paul, St. Eustorge et St. Thomas.

Le couvercle de l'urne, en forme de tronc de pyramide, représente: Le cardinal Matteo Orsini à qui un dominicain remet le chapeau; Le roi et la reine de Chypre, donateurs de 300 ducats pour l'érection de la Châsse; St. Jean et St. Paul; St. Catherine et St. Nicolas.

Huit statues représentant les Anges, les Chérubins, les Trônes, les Dominations, les Puissances, les Principautés, les Archanges, correspondent aux statues de l'étage inférieur.

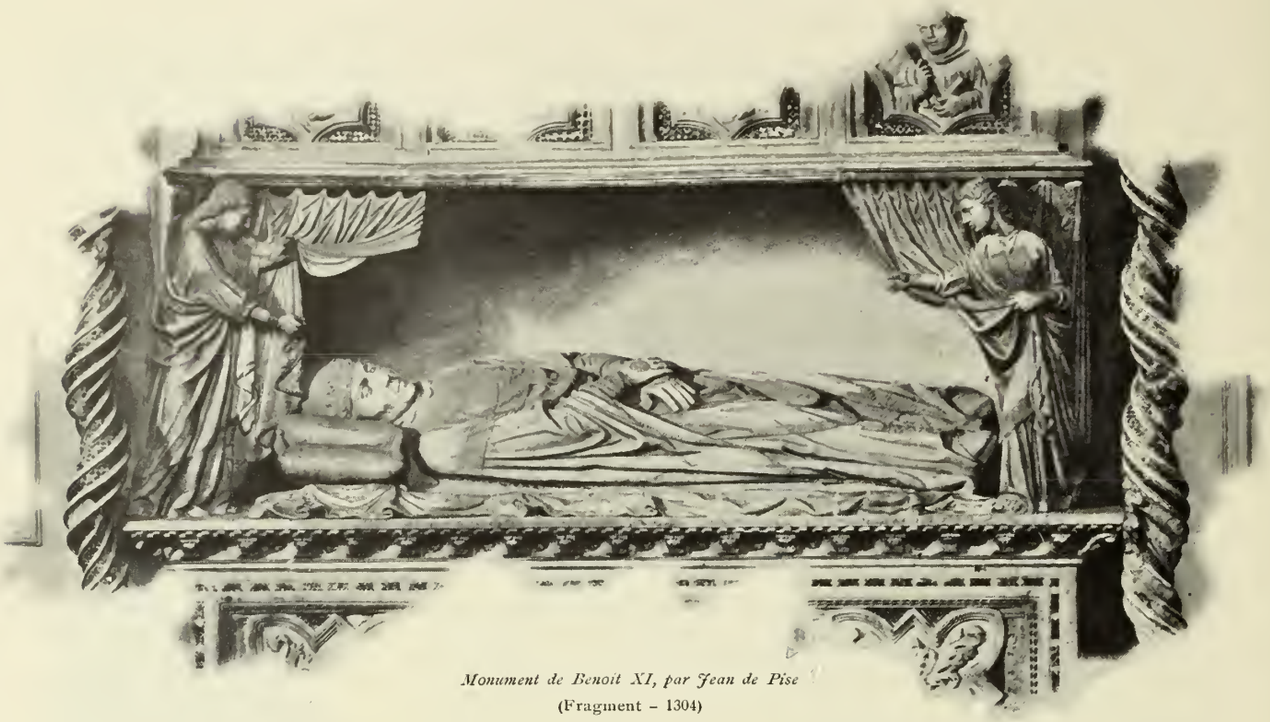
Au sommet du monument, sous un édicule, trône la Vierge entourée de St. Dominique et de St. Pierre martyre.

Sur le sommet des pinacles, le Christ et deux Anges.

Madone en ivoire de Jean de Pise
(Sacristie du Dôme de Pise)

Un autre travail très important, la *Châsse de St. Donat* à Arezzo, porte aussi la marque de l'école pisane à son déclin. On l'a attribué longtemps à Jean de Pise; attribution bien peu vraisemblable, car l'œuvre n'a ni les caractères ni la beauté de son style. C'est une œuvre très riche dans son ensemble, mais mal ordonnée et très insuffisante dans l'exécution des détails. Si elle ne peut être attribuée à aucun des grands maîtres de l'école pisane, elle me paraît toutefois appartenir à un artiste attardé qui se rattache au style de cette école.

Enfin nous dirons plus loin quelle part il convient de faire à l'école pisane dans la décoration de la façade de la Cathédrale d'Orvieto.



Monument de Benoit XI, par Jean de Pise
(Fragment – 1304)

La plupart des maîtres dont nous venons de parler, en même temps que sculpteurs, étaient architectes. – Nicolas de Pise, le premier, donna l'exemple. Malheureusement, il nous est difficile de pouvoir reconnaître son style avec certitude. Si nous en croyons Vasari, il serait l'auteur des plus importants monuments créés à cette époque dans les diverses régions de l'Italie. Cette exagération est une conséquence toute naturelle de ce prestige que les grands génies exercent à distance sur les historiens et qui fit que, plus tard, on attribua à Donatello toutes les sculptures du XV siècle et à Raphaël toutes les Madones du XVI. D'après les plus récents historiens, il semble que, seule, la Trinité de Florence puisse être attribuée à Nicolas de Pise.

Aigle
Ancien pupitre de la Chaire de Pise, par Jean de Pise

Sur Jean de Pise, les renseignements sont plus précis. Nous savons avec certitude qu'il fut l'auteur du Campo Santo de Pise (1278-1283) et qu'il termina le Dôme de Prato.

Mais le maître par excellence de l'école pisane fut Arnolfo di Cambio qui construisit à Florence les églises de Ste. Marie Majeure et de Ste. Croix, et qui commença Ste. Marie des Fleurs. He also began the Palazzo Vecchio.

Il est à remarquer que tous ces architectes pisans ont été de fidèles disciples de l'architecture française. La connaissance qu'ils ont eue de l'architecture gothique, leur volonté uniformément manifestée d'introduire ce style en Toscane et de le concilier avec les traditions de l'architecture italienne, est une preuve de premier ordre que ces maîtres étaient très au courant de ce qui se passait en France, et, s'ils connaissaient si bien l'architecture gothique, on peut en conclure avec certitude, qu'ils connaissaient non moins bien la statuaire française. Il y a là, à mon avis, un argument d'une véritable valeur pour justifier la thèse qui consiste à voir dans la sculpture française l'origine de la sculpture pisane.

L'Ascension

Bas-relief de la Chaire de fra Guglielmo

(1270)

Monument de l'Empereur Henri VII, par Tino di Camaino
(1315)

CHAPITRE IV

ÉCOLE SIENNOISE

Après avoir étudié l'école pisane et avant d'en venir à l'école florentine, qui désormais concentrera en elle tous les efforts des maîtres toscans, il nous faut dire un mot rapide de l'école siennoise.

Cette école n'eut qu'une durée éphémère. Ses premiers travaux datent de la fin du XIII siècle et les derniers ne se prolongent pas au-delà du milieu du XIV siècle ; soit une durée d'un demi-siècle à peine.

L'école siennoise succède à l'école pisane et précède l'école florentine. Elle s'emplace à peu près entièrement entre les derniers travaux de Nicolas de Pise et les premiers travaux d'André.

Mais, dans le développement de l'art italien, on pourrait la négliger, sans supprimer aucun échelon essentiel. Quoique les maîtres siennois aient travaillé dans de nombreuses villes d'Italie, leur influence fut tout-à-fait secondaire et, en particulier, on ne saurait signaler de leur part aucune action sur l'école florentine.

Les siennois devancèrent les florentins, et même les pisans, dans l'adoption de l'architecture gothique. La construction de la Cathédrale de Sienne, commencée dans la première moitié du XIII siècle, est un des événements les plus notables de l'art italien. Qu'il y ait eu, à ce moment là, à Sienne, de nombreux artistes étrangers venant du nord, c'est ce dont il est impossible de douter. Et il n'est pas surprenant que ces influences

étrangères aient imprimé à l'art siennois un caractère différent de celui de l'école pisane. Lorsque Nicolas de Pise est appelé par les siennois pour sculpter la Chaire de leur cathédrale, il ne trouve pas un milieu favorable à l'adoption de ses idées, et il n'exerce aucune influence sur les artistes siennois. C'est en effet un fait assez singulier de voir que cette Cité siennoise, qui possédait le chef-d'œuvre de Nicolas de Pise, qui avait vu s'installer chez elle cet illustre maître et tous ses principaux élèves, qui, on peut le dire, avait été pendant quelques années le centre même de l'école pisane, n'a pas suivi les exemples qui lui étaient donnés par cette école.

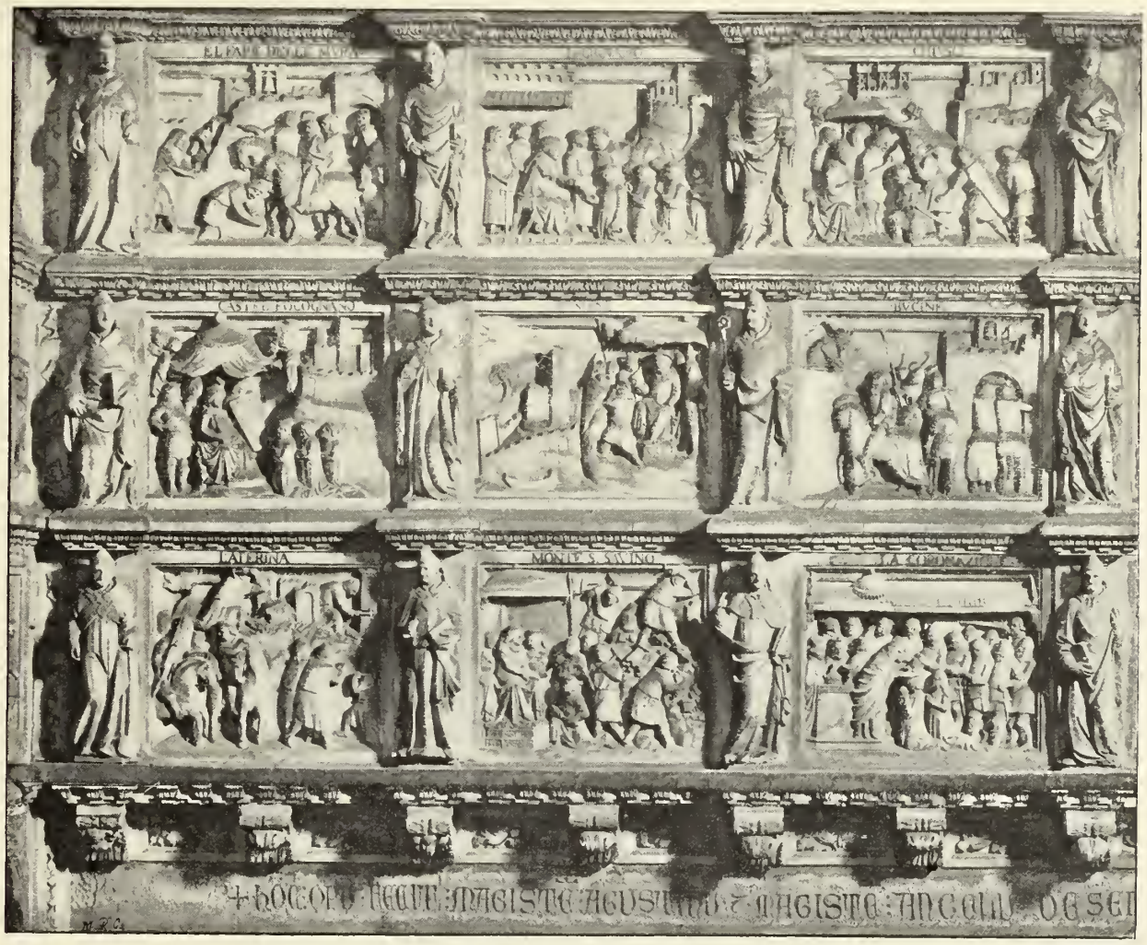
Monument de l'Evêque Antonio Orso, par Tino di Camaino
(1336)
Florence Duomo.

Je ne vois à ce fait d'autre explication que l'influence exercée alors à Sienne par la construction de la cathédrale et la nécessité pour les siennois, étant donné ce type architectural, de chercher d'autres formes sculpturales que celles adoptées par les pisans. Pour décorer cet édifice, il leur fallait autre chose que les petits bas-reliefs finement ciselés des Pisans, il fallait les puissants reliefs et les statues colossales, cet art même que la France créait pour décorer ses cathédrales gothiques.

La sculpture de la façade du Dôme de Sienne, à laquelle Jean de Pise, peut-être, a travaillé, imprime, dès le début, à l'école un caractère essentiel. Les statues de la façade, très détériorées, ont été en partie refaites. On peut néammoins juger, malgré les restaurations, du puissant caractère de cette sculpture. Sont en particulier d'un très grand style les figures des saints et les symboles des évangélistes placés au premier et au second étage de la façade.

Une fois la façade de la cathédrale terminée, il semble que l'école de sculpture siennoise n'ait plus eu de travaux à faire dans la ville de Sienne. Et cependant, chez elle, on sait tailler le marbre; la construction du Dôme a fait naître d'importants ateliers et la renommée des sculpteurs siennois est si grande, que, au commencement du XIV siècle, dans cette Italie encore si pauvre en sculpteurs, on s'adresse à eux, toutes les fois qu'on a quelque travail à commander. Pendant un demi-siècle, les sculpteurs siennois semblent avoir la spécialité des monuments funéraires, qui étaient alors à peu près le seul travail que l'on demandait aux sculpteurs. Dans cet ordre de travaux, ils font preuve de réelles

qualités inventives ; cependant il n'y a aucun nom de sculpteur qui puisse être cité, soit à côté des maîtres pisans dont nous avons parlé, soit à côté des florentins que nous étudierons plus tard.



Monument de l'Evêque Guido Tarlati, par Agostino di Giovanni et Agnolo di Ventura
(Fragment – 1330)
Arezzo. Cathedral.

Tino di Camaino, mort en 1339, fut le plus célèbre de ces sculpteurs. Tino di Camaino, dont la ville de Sienne ne possède aucune œuvre, sculpta à Pise, en 1315, le tombeau de l'Empereur Henri VII, aujourd'hui mutilé, et, à Florence, le tombeau de l'Evêque de Florence, Antonio Orso, et celui de l'Evêque de Fiesole, Tedice Aliotti ; mais il fut surtout le sculpteur attitré des ducs de Naples, pour lesquels il exécuta ses œuvres les plus importantes. Elève de Jean de Pise, Tino di Camaino n'eut rien de la fougue et de la puissance expressive de son maître. Son art lourd, un peu grossier, est de valeur secondaire.

A côté des œuvres de Tino, doit être placé le tombeau d'Arezzo de Guido Tarlati par *Agostino di Giovanni* et *Agnolo di Ventura*, type de tombeau très intéressant et très particulier en raison de sa longue suite de bas-reliefs racontant la vie de l'Evêque.

De *Cellino di Nese* est le tombeau du jurisconsulte Cino di Sinibaldi, premier type de ces tombeaux de Jurisconsultes si en faveur au XIV siècle, dans lesquels le professeur est représenté parlant du haut de sa chaire à ses élèves. Par analogie avec ce tombeau, on attribue encore à Cellino di Nese le tombeau du médecin Ligo Amannati du Campo santo de Pise.

Nous ne possédons plus aucune œuvre de deux des plus célèbres sculpteurs siennois de cette époque, *Lando di Pietro* et *Ramo di Paganello.*

Monument de Cino de' Sinibaldi, par Cellino di Nese
(1337)
Pistoia, Cathédrale.

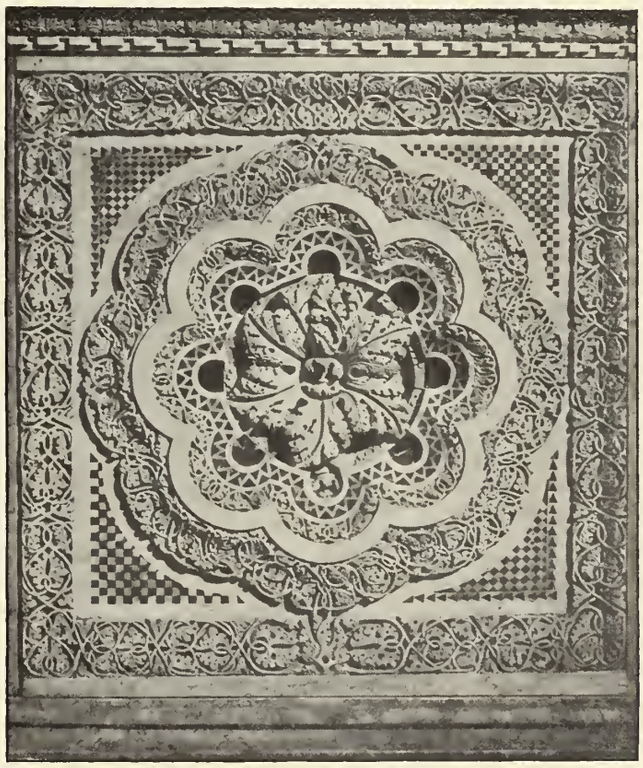
Je note ici, et j'y reviendrai, que, avant la venue d'André de Pise à Florence en 1330, presque tous les travaux de sculpture faits à Florence, dans les premières années du XIV siècle, sont dus à des artistes siennois.

On attribue ordinairement à l'école siennoise la décoration de la cathédrale d'Orvieto. Je traiterai cette question plus loin, en étudiant les maîtres du milieu du XIV siècle. Je me réserve de déterminer à ce moment les véritables caractères de l'art siennois; car les conclusions sur cette école seront absolument différentes selon qu'on lui attribuera ou qu'on lui contestera les sculptures de la façade d'Orvieto.

En tous cas, nous retiendrons dès maintenant que l'école siennoise, créée dans les dernières années du XIII siècle, disparaît, pour ainsi dire totalement, vers le milieu du XIV siècle, que elle n'a à son actif que des œuvres d'un intérêt secondaire et qu'elle n'exerce aucune action sur les destinées de cette école florentine, qui s'était laissée devancer par elle, mais qui, dès son début avec André de Pise, allait prendre la direction du mouvement italien et tout absorber en elle.

Cette déchéance de l'art siennois correspond à l'affaiblissement de la puissance de la Cité : « Il faut remonter au XIII siècle, dit M. Thureau Dangin, dans son livre sur *Bernardin de Sienne,* pour trouver la ville de Sienne puissante et prospère, émule souvent heureuse de Florence, dans la guerre, le commerce et les arts. Dans la seconde moitié du siècle suivant, elle était déjà en déclin ; loin d'étendre sa domination, elle semblait impuissante à conserver son indépendance; si elle continuait à s'orner, le grand soufle créateur

était tombé. C'est que l'anarchie y régnait : des révolutions incessantes bouleversaient la constitution et portaient au pouvoir des factions hors d'état de s'y maintenir ; les plus vils démagogues étaient préférés aux citoyens éclairés qu'on jalousait et proscrivait ; l'influence dominante appartenait aux clubs et aux sociétés secrètes ; l'exil et la confiscation frappaient des classes entières, un jour les nobles, le lendemain les artisans ; les opposants ou les suspects étaient condamnés à mort ; meurtres et massacres ensanglantaient le Palais public, siège du gouvernement, et, de ses larges fenêtres gothiques, l'émeute victorieuse précipitait sur la place les corps mutilés des magistrats ; à l'état permanent, sévissait cette guerre des rues, dont les rouges palais, aux porches bas, aux rares fenêtres grillées, aux énormes bossages, semblent encore aujourd'hui garder les tragiques meurtrissures ; en un mot quelque chose comme la Terreur de 1793 ou la Commune de 1871, se prolongeant pendant près d'un demi-siècle. »



Ornement des Fonts baptismaux du Baptistère de Pise
(1246)

SECONDE PARTIE

ÉCOLE FLORENTINE DU XIV SIÈCLE

Création de l'homme

Bas-relief du Campanile (1334)

CHAPITRE I

ANDRÉ DE PISE

L'ÉCOLE florentine, née dans les premières années du XIV siècle, a brillé pendant trois siècles, d'un éclat ininterrompu, depuis André de Pise jusqu'à Jean de Bologne; et les idées qu'elle a créées n'ont pas cessé d'agir sur le monde, alors même que l'art, ne trouvant plus dans le milieu florentin de circonstances favorables pour vivre, continuait son évolution dans les cités voisines.

La vie de l'école florentine a compris deux époques nettement tranchées: l'une, pendant laquelle, poursuivant l'œuvre de ses devanciers de Pise et de France, elle agissait, influencée uniquement par la pensée chrétienne et l'esprit de la civilisation moderne, l'autre, pendant laquelle elle rompit brusquement avec ses traditions, pour faire renaître les idées et les formes de l'antiquité païenne. Je montrerai que, pour l'art de la sculpture, cette séparation entre les deux époques n'eut lieu que vers la fin du XV siècle.

La première période de la sculpture florentine comprend donc deux siècles: le XIV et le XV. Entre ces deux siècles, on ne saurait noter de différences essentielles; il n'y a que les modifications toutes naturelles qui résultent de la vie même de l'art et de la civilisation.

Les principales œuvres de la sculpture florentine au XIV siècle sont les suivantes: la Porte du Baptistère d'André de Pise, les bas-reliefs du Campanile de Giotto, le Tabernacle d'Or-San-Michele d'Orcagna, et les bas-reliefs de la façade d'Orvieto. Toutes ces

œuvres se créent de 1330 à 1360. La seconde moitié du siècle ne nous offrira pas d'œuvres aussi capitales : aucun nom ne pourra être comparé à ceux d'André de Pise, de Giotto et d'Orcagna, mais cette fin de siècle présente néanmoins un grand intérêt et elle prépare la génération des Ghiberti, des Donatello et des Luca della Robbia. C'est l'époque où, par suite de la construction des grands édifices florentins, le Dôme, le Campanile, Or-San-Michele, apparaît, pour la première fois à Florence, la statuaire monumentale. La construction des grandes églises se termine par la décoration des portes. Les quatre portes du Dôme, et spécialement la porte de la Mandorla, sont un des principaux titres de gloire de cette fin de siècle. Enfin, il faut noter les travaux des orfèvres : les autels de Pistoie et de Florence, qui sont l'annonce des chefs-d'œuvre de Ghiberti.

Zacharie écrivant le nom de St. Jean
Bas-relief de la Porte d'André de Pise
(1330)

André de Pise,[1] le créateur de l'école de sculpture florentine, est né à Pontedera, en 1270; il meurt à Florence en 1348. Dans cette longue existence de 78 ans, nous ne connaissons qu'une seule œuvre certaine, la *Porte du Baptistère* de Florence, qu'André fit en 1330, à l'âge de 60 ans. Avant cette époque, André aurait travaillé à Venise; mais, malgré l'opinion de Cicognara et de Perkins, je ne pense pas qu'aucune des statues de St. Marc, ni aucun des chapiteaux du Palais ducal, puissent lui être attribués. Relativement aux travaux d'André à Florence, nous sommes non moins embarrassés. La vie d'André écrite par Vasari est une des plus décevantes que nous ait transmises l'historien de l'art en Italie. Vasari qui, entre Orcagna et Niccolo d'Arezzo, ne cite aucun sculpteur florentin, se tire d'embarras en attribuant

(1) Nous conservons ici le nom d'André de Pise, donné à notre sculpteur par Vasari, nom sous lequel il est universellement désigné; mais nous ferons remarquer combien cette dénomination est inexacte, car André, fils d'Ugolino di Nino, n'est pas né à Pise, mais à Pontedera. Cette dénomination a un grave inconvénient, contre lequel nous devons prémunir le lecteur, elle contribue à maintenir cette erreur qu'André doit être classé dans l'école pisane, tandis que, ainsi que nous le montrerons plus tard, il n'appartient pas à cette école et doit être classé dans l'école florentine dont il est le chef.

à André toutes les œuvres notables du XIV siècle florentin. Des documents récemment découverts ont fait connaître les noms des auteurs de la plupart des œuvres faussement attribuées à André par Vasari. Nous savons notamment que Cellino di Nese, Siennois, est l'auteur du tombeau du jurisconsulte Cino à Pistoie, que les quatre docteurs de la façade du Dôme de Florence sont l'œuvre de Piero di Giovanni Tedesco et de Niccolo d'Arezzo, et qu'Alberto Arnoldi est l'auteur de la Madone de la Miséricorde.

Salomé présente la tête de St. Jean à Hérodiade
Bas-relief de la Porte d'André de Pise
(1330)

Vasari commet une erreur plus grave encore. Après avoir attribué à Andrea une série d'œuvres qui ne lui appartiennent pas, il lui enlève l'honneur de la seule œuvre qui soit bien à lui. Il prétend qu'Andrea sculpta la porte du Baptistère d'après les dessins de Giotto, et il ne se rend pas compte que, par une telle assertion, il ôte à Andrea tout le mérite de l'œuvre à laquelle il doit si légitimement sa grande renommée. Le dire de Vasari ne mériterait pas d'être relevé s'il n'avait été recueilli sans observation par MM. Crowe et Cavalcaselle, les éminents auteurs de la *Storia della Pittura italiana*. « Le chef-d'œuvre d'André, disent-ils (vol. II, p. 3) est certainement la Porte de bronze du Baptistère de Florence dans laquelle, à l'excellence de la composition et de la distribution dues à Giotto, il sut adjoindre avec un mérite égal une simplicité d'expression qui rend admirablement l'idée principale du sujet à traiter. »

Si Giotto a fait le dessin de la porte du Baptistère de Florence, Andrea ne saurait être tenu pour un des plus grands maîtres de l'Italie, pour le véritable créateur de l'école de sculpture florentine, et Giotto doit hériter de tous les éloges qui lui étaient faussement attribués.

Mais, vraiment, comment une telle opinion pourrait-elle se soutenir? Le style d'Andrea, si gracieux, si tendre, ne rappelle en rien la manière plus grave et plus profonde de Giotto. Et du style de Giotto, nous pouvons en parler en pleine connaissance de cause, car Giotto nous est connu non seulement par ses peintures, mais par la suite

si importante des bas-reliefs du Campanile. Ces bas-reliefs sont d'un style tellement particulier, si différent des œuvres d'Andrea, qu'il est permis d'affirmer que Giotto n'est pour rien dans la composition des portes du Baptistère. Est-il nécessaire de fortifier cet argument, en disant que l'acte de commande de la porte ne fait aucune mention du nom de Giotto, et que la porte fut faite par Andrea précisément à une époque où Giotto travaillait à Naples?

Une nouvelle mésaventure était réservée à Andrea de la part de la critique moderne. Le *Cicerone* de Bode et Burckhardt, cet admirable livre, dont il est d'autant plus nécessaire de relever les rares erreurs qu'il doit être le livre de chevet de tous ceux qui étudient l'art italien, le *Cicerone* commence l'histoire de la sculpture florentine au XIV siècle par ces mots (t. II, p. 325): « A Florence, c'est Giotto qui créa une école plastique proprement florentine : non seulement par l'influence novatrice que ses peintures exerçaient sur l'ensemble de l'art italien, mais parce que lui-même fut aussi sculpteur. La construction du Campanile de Florence, qu'il commença en 1334, lui en fournit l'occasion.... La comparaison de ces reliefs avec les œuvres analogues de Jean et de Nicolas de Pise, montre le grand progrès qu'en l'espace de cinquante années Giotto fit faire à l'art italien : simplicité et achèvement de la composition, profondeur et brièveté de l'expression, richesse d'invention, vérité et mesure dans le mouvement et les proportions. »

On ne saurait mieux analyser les qualités de la nouvelle école florentine, mais le mérite de ces innovations ne revient pas à Giotto, dont la seule œuvre sculptée date de 1334, mais à André de Pise dont la porte du Baptistère, terminée en 1330, est de quatre ans antérieure aux bas-reliefs de Giotto et présente déjà toutes les merveilleuses qualités que nous admirons dans le Campanile.

Le créateur de l'école de sculpture florentine, ce n'est pas Giotto, mais André de Pise. L'action décisive que Giotto exerça sur la peinture florentine, ce fut André de Pise qui l'exerça sur la sculpture.

Pour connaître en quoi consiste la réforme d'Andrea, il faut comparer ses œuvres à celles de l'ancienne école pisane, telle que Nicolas de Pise l'avait constituée, école au sein de laquelle Andrea paraît s'être formé. Une pièce des archives du dôme de Pise parle d'un « Andreucius Pisanus, famulus Magistri Johannis (1299-1305) » que l'on suppose être notre Andrea. A Pise sans doute Andrea apprit la technique de l'art, mais dans ses œuvres il se montre en opposition si complète avec les théories de cette école que, en l'absence de documents, nous ne pourrions jamais soupçonner qu'il en fut l'élève. Si, comme on le suppose, Andrea a habité Venise avant de venir à Florence, on s'expliquerait plus facilement comment il est parvenu à se dégager si complètement du style pisan. A Venise, plus qu'à Pise, il se trouvait en contact avec la doctrine du moyen âge, dont ses bas-reliefs sont la suite logique.

Andrea, quoique appartenant au milieu pisan par sa naissance et par son éducation, ne peut être classé dans l'école pisane. C'est à juste titre que l'on fait commencer avec lui l'école florentine. La particularité saillante de son style est en effet une énergique réaction contre le style de l'école pisane.

La Visitation et la Naissance de St. Jean

Porte du Baptistère de Florence, par André de Pise

(1330)

Tout d'abord Andrea, à l'encontre de Nicolas de Pise, ne fait jamais aucun emprunt aux formes de la statuaire romaine. Comme la réforme de Giotto, celle d'Andrea consiste à renoncer à toute imitation, pour demander complètement à la nature les éléments constitutifs de l'œuvre d'art.[1]

Une seconde réforme d'Andrea est le désencombrement du bas-relief. Les Pisans, imitant en cela les sarcophages chrétiens du IV siècle, emplissaient le bas-relief jusqu'au bord, accumulant les figures, les superposant, les étageant parfois jusqu'à cinq rangs successifs, comme dans le *Jugement dernier* de la chaire de Sienne. Avec Andrea, le bas-relief ne se compose plus que de quelques figures, toutes sur le même plan, laissant autour d'elles un espace libre qui aère la composition et la rend plus claire. Par là, Andrea reprend et achève la forme médiévale, dont il restait, en Toscane même, de nombreux modèles antérieurs au XIV siècle, par exemple dans les œuvres de Guido à Lucques et surtout dans les quinze bas-reliefs de l'autel de Pistoie sculptés par Andrea Ognabene en 1316.

La Force
Bas-relief de la Porte d'André de Pise
(1330)

Le désir des Pisans de meubler le bas-relief, sans laisser aucune place inoccupée, les avait conduits, par une nouvelle imitation des anciens sarcophages chrétiens, à réunir plusieurs scènes en un même relief. C'est ainsi que, dans la chaire de Sienne, nous voyons dans le même cadre la *Visitation*, la *Nativité* et l'*Adoration des Bergers;* dans un autre, la *Présentation au Temple* et la *Fuite en Egypte*. Cette forme, qui se prête à de beaux effets décoratifs et que nous retrouverons plus tard entre les mains de Ghiberti, Andrea la proscrit absolument. Il le fait, conduit par son désir impérieux de clarté, dans la volonté de tout subordonner à l'expression de l'idée et de s'affranchir de tout ce qui pourrait lui enlever sa netteté ou sa puissance.

Tel qu'il fut constitué par lui, le bas-relief d'Andrea est une des plus belles formes de l'art moderne; nulle part dans la suite, cette forme ne réapparaîtra avec la même pureté. Déjà, au début du XV siècle, elle se corrompt, et Ghiberti lui-même ne créera aucune

(1) « Quand Nicolas légua son art à son fils Jean, cet art eut à subir des changements considérables. L'étude de la nature se substitua à la froide et inanimée imitation de l'art antique. Mais Jean, dans sa tentative de ramener la sculpture à ses vrais principes, avait trop à oublier et il ne cessa d'osciller entre des réminiscences de l'antique et une froide copie de la nature. Mais ce que Jean n'avait pu faire il était réservé à Andrea de l'obtenir. » (CROWE et CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia,* t. II, p. 2).

composition qui surpasse en grâce et en finesse la *Visitation*, le *Zacharie écrivant* ou *Salomé présentant la tête de St. Jean.*

Après avoir étudié l'art d'Andrea dans sa forme, il nous faut aller plus avant et dire quels sont ses caractères essentiels, les caractères de la pensée qui l'inspire.

Cet art n'a pas pour lui la grandeur. Nous l'avons dit plus haut, l'expression de la majesté, de la puissance souveraine, fut le privilège du XIII siècle et de l'art français.

Cette forme, l'Italie l'entrevit un instant avec Nicolas de Pise; mais au XIV siècle, avec André de Pise et l'école florentine, elle l'abandonne.

La Tempérance
Bas-relief de la Porte d'André de Pise
(1330)

De même Andrea ne suivit pas l'école pisane dans sa tentative d'art dramatique. Nicolas de Pise, dans ses dernières œuvres de Lucques et de Sienne, et son fils Jean, après lui, avaient été de puissants dramaturges, choisissant dans l'histoire religieuse les scènes les plus violentes : le *Massacre des Innocents* et surtout le *Jugement dernier*, qui se trouve reproduit quatre fois dans leurs œuvres. Jean était même allé si loin dans ces recherches qu'il en avait perdu parfois tout sentiment de la mesure et de la beauté. Avec Andrea nous ne trouvons plus trace de semblables violences.

Dans la porte du Baptistère, l'Histoire de St. Jean, une des plus grandioses et des plus dramatiques que l'on puisse rêver, est, entre les mains d'Andrea, une délicieuse nouvelle où sont atténués tous les traits énergiques. Les plus admirables pages sont celles consacrées aux épisodes gracieux, la *Visitation*, la *Naissance*, *Zacharie écrivant le nom de son fils*, et toutes les scènes où intervient Salomé. Avec une autre énergie, cette histoire avait été contée par les maîtres médiévaux, et notamment dans le linteau du Baptistère de Pise et dans les sculptures d'Antelami au Baptistère de Parme.

Avec Andrea, c'est la sérénité de l'âme, la jeunesse, la beauté, le bonheur de vivre, qui apparaissent dans l'art florentin. Ces sentiments ne cesseront de se développer au cours du XIV siècle, pour trouver leur plus parfaite expression entre les mains de Ghiberti et de Luca della Robbia.[1]

(1) La porte d'Andrea est en bronze. C'est la première fois qu'un travail de semblable nature était entrepris en Toscane. Aussi ne se trouva-t-il, ni à Pise, ni à Florence, aucun atelier pour l'exécuter, et l'on fut obligé de faire venir des maîtres fondeurs de Venise. Les travaux en bronze étaient alors si peu dans le goût florentin que nous n'en verrons pas un seul autre au cours du XIV siècle. Après Andrea, le premier fondeur de bronze sera Ghiberti.

La Porte du Baptistère comprend vingt-huit panneaux, dont vingt sont consacrés à la Vie de St. Jean et huit à la représentation des Vertus : *Foi*, *Espérance*, *Charité*, *Force*, *Tempérance*, *Justice*, *Prudence*, *Humilité*. Ce sont les trois vertus théologales et les quatre vertus cardinales, auxquelles, pour les nécessités de la symétrie, André de Pise a ajouté une huitième vertu, l'*Humilité*.

Tous ces bas-reliefs sont assez semblables de style et l'on ne saurait indiquer entre les premiers et les derniers aucune différence notable de manière. Peut-être est-il permis de penser que les Vertus ont été exécutées les dernières, car elles représentent l'art d'André de Pise à son plus haut degré de perfection. Il serait difficile de trouver plus de sérénité et de noblesse que dans la figure de la *Force* et plus de tendresse et d'élan que dans la figure de l'*Espérance*.

La porte du Baptistère était à peine terminée que l'école florentine créait un nouveau chef-d'œuvre, les bas-reliefs du Campanile faits par Giotto en collaboration avec André de Pise.

Ici nous trouvons un art qui, dans la forme, est semblable à celui d'Andrea, mais qui, par le fond, en diffère notablement.

Pour la forme, c'est, comme chez Andrea, la rupture avec les doctrines pisanes ; le bas-relief est simple, composé à peine de deux ou trois personnages. Plus encore qu'Andrea, Giotto, dans la netteté de sa conception, réduit la composition à ses traits essentiels, la synthétise et la fait tout esprit.

Quant au fond, les différences sont si profondes que nous nous croirions en présence de deux âges différents, et non en face de deux esprits contemporains. C'est que si Andrea annonce déjà l'élégance du XV siècle, Giotto porte encore en lui toute la gravité du XIII. Giotto est en art le frère du Dante, comme Andrea est le frère de Pétrarque.

Giotto a composé les bas-reliefs du Campanile en 1334, trois ans avant sa mort, et c'est une de ses œuvres les plus parfaites. Dans aucune, la clarté, l'étendue, la profondeur de son esprit, n'apparaissent avec une semblable puissance.

Jabel, père des Pasteurs
Bas-reliefs du Campanile
(1334)

Ici, à l'encontre de ses successeurs, qui se localiseront dans les scènes religieuses et renonceront aux grands exposés philosophiques, Giotto conçoit son œuvre comme un vaste résumé de la vie de l'humanité, comprenant tous les grands événements du monde, toutes les découvertes de l'homme, toutes les forces sociales.

C'est d'abord la *Création de l'homme*, la *Création de la femme* et le *Travail*. L'homme étant créé et la loi du travail marquée, Giotto va dire les principaux labeurs de l'homme, ses inventions, les grandes phases de son activité. Continuant à suivre le récit de la Bible, il représente la *Vie pastorale* (Jabel, père des pasteurs), la *Musique* (Jubal, inventeur des instruments de musique), la *Métallurgie* avec Tubalcain, et la *Vigne* avec Noé. Ces sept reliefs occupent la première face du Campanile. Dans les sept reliefs suivants, Giotto cesse de prendre la Bible pour guide. Il représente : l'*Astronomie*, l'*Art de bâtir*, l'*Art du potier*, l'*Art de dresser les chevaux*, l'*Art de tisser*, la *Promulgation des lois* et l'*Exploration des régions nouvelles*. La troisième paroi, dans laquelle est percée la porte du Campanile, ne comprend que cinq reliefs : la *Navigation*, la *Punition des Crimes*,[1] l'*Agriculture*, le *Commerce*, la *Géométrie*. Sur la dernière paroi, deux reliefs seulement, la *Sculpture* et la *Peinture*, sont l'œuvre de Giotto; les cinq derniers n'ont été exécutés qu'un siècle plus tard, par Luca della Robbia.

Si, après avoir noté la pensée qui dirige cette œuvre, nous en étudions la réalisation, nous serons frappés de l'étonnante fécondité de l'esprit de Giotto. Pour chaque motif, pour chaque idée à exprimer, il trouve une forme nouvelle, et il trouve cette forme, non parce qu'il se préoccupe d'établir des compositions conformes à certaines lois d'école, mais parce qu'il se propose avant tout d'être fidèle aux exigences de l'idée, et ainsi il obtient ces qualités, qui ne sauraient s'acquérir autrement : l'originalité, la clarté, la profondeur.

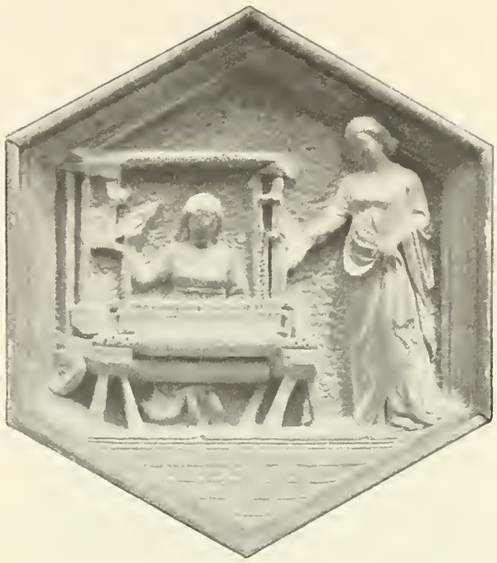
Les vingt et un bas-reliefs mériteraient tous d'être étudiés un à un, mais nous devons nous contenter d'en signaler les principaux, ceux qui portent l'empreinte la plus forte du génie du maître.

Dans les trois premiers reliefs, Giotto suit la Genèse et nous dit la *Naissance de l'homme*, la *Naissance de la femme* et le *Travail*. Ce récit avait déjà été narré nombre de fois au cours du moyen âge, mais Giotto, en s'emparant de ces motifs, les traite avec une telle maîtrise, en exprime l'idée avec une telle puissance, que l'école italienne, même avec ses plus grands maîtres, même avec Jacopo della Quercia et Michel-Ange, ne songera plus à les modifier. Jacopo della Quercia et Michel-Ange, sur certains points, par exemple par la science des nus, pourront surpasser Giotto, sur d'autres points, et ce seront les points essentiels, ils ne l'égaleront pas. Dans les époques avancées de l'art, la préoccupation de la nouveauté conduit à l'exagération des mouvements, le désir de faire parade de sa science fait perdre à l'artiste le sentiment de la simplicité. Sans parler

(1) De tous les bas-reliefs de Giotto, celui-ci est le seul dont le sens soit incertain. On le nomme ordinairement l'*Origine de la guerre*, et on croit y voir la représentation du *Meurtre d'Abel*. Le *Meurtre d'Abel* étant un acte criminel, un acte néfaste, on peut se demander si Giotto a réellement voulu le comprendre dans une série de représentations toutes consacrées à des inventions utiles. Si d'autre part il s'agissait ici du *Meurtre d'Abel*, Giotto aurait conservé à ce bas-relief le rang qu'il occupe dans le récit biblique, et l'aurait placé après la *Création de l'homme et de la femme*. Ici, le bas-relief étant placé à côté de la *Promulgation des lois*, il me paraît plus logique d'y voir une représentation de la *Justice sociale*. Et de même que pour le bas-relief de la *Colonisation*, Giotto a emprunté à l'antiquité le mythe de Dédale, rien ne s'oppose à ce qu'il ait pris ici Hercule comme symbole d'un grand justicier.

(Voir Muntz, *Précurseurs de la Renaissance*, p. 29).

des draperies tourmentées qui sont la partie la plus faible des œuvres de Jacopo della Quercia et de Michel-Ange, on peut dire qu'aucun de ces deux maîtres, dans leur récit de la Genèse, n'a su donner à Dieu un tel sentiment de noblesse et de bonté, ni rendre ce merveilleux motif de la création avec une poésie aussi noble et aussi sereine.



L'Art de tisser
Bas-relief du Campanile
(1334)

Ce sentiment de la dignité humaine, que Giotto possède si profondément, nous le trouverons encore nettement exprimé dans le relief représentant *Jabel, père des pasteurs*. Qui nous dira comment Giotto a pu concevoir cette fierté d'allure que les peuples pasteurs conservent à un si haut degré et que notre civilisation européenne ne connaît pas? A voir la figure créée par Giotto, ne nous croirions-nous pas en présence d'un de nos grands chefs arabes trônant fièrement sur le devant de sa tente?

Et, après avoir montré la souveraine bonté de Dieu, la noblesse d'un chef de pasteurs, Giotto exprimera, dans sa figure d'Hercule, l'idée de la force triomphante avec une énergie que les siècles suivants ne surpasseront pas.

Ange
du Tympan de la Cathédrale de Bourges
(Art français de la fin du XIII siècle)

Giotto, si puissant dans l'expression de la forme masculine, sera non moins admirable pour dire le charme de la forme féminine. Dans l'*Art de tisser*, la jeune femme debout est une figure si pure, si chaste, si absolument parfaite, qu'on peut la considérer comme sans rivale dans l'art moderne. Avec elle, le monde voit revivre les jeunes vierges des Panathénées. Je signale la curieuse ressemblance qui existe entre la jeune femme debout de ce bas-relief et l'ange qui est à droite du Christ dans le tympan de la Cathédrale de Bourges. La figure de Giotto est semblable en tous points à celle du maître français. Et, à moins qu'on ne découvre qu'il existe une œuvre plus ancienne qui aurait servi de type commun à ces deux figures, il y a là un très intéressant exemple particulier de l'influence exercée par l'art français sur l'art italien.

Pour savoir avec quelle habileté Giotto exprime le mouvement, il suffit de regarder le hardi cavalier qui dresse les chevaux ou le laboureur dirigeant sa charrue.

Cette faculté d'observation, qui est le fond du génie de Giotto, apparaît de même dans la représentation des animaux, témoin le chien et les brebis dans la *Scène des pasteurs*, les chevaux dans le bas-relief de l'*Equitation* et du *Commerce* et surtout

les bœufs du relief de l'*Agriculture*. Jamais peut-être on n'a exprimé avec une telle acuité les traits caractéristiques du bœuf au labour.

Enfin, il nous faut dire avec quelle sûreté d'outil le travail est exécuté, avec quelle finesse sont rendus tous les détails. Lorsqu'on parle de ces époques héroïques du XIII et du XIV siècle, si l'on est unanime à louer la grandeur de pensée des artistes, on fait encore souvent des restrictions sur leur science. Or, dans cette œuvre de Giotto, où nous avons trouvé réunies tant de qualités supérieures, nous aurons encore à admirer la science du dessin et de l'exécution. Il nous suffira de citer les nus de l'Hercule, les draperies de la femme dans l'*Art de tisser*, et les mains dans le bas-relief de la *Sculpture*. Qui, après Giotto, a su observer avec plus de finesse ce geste de l'ouvrier ciselant à petits coups de marteau une statuette de marbre? Combien belle est cette main qui tient le ciseau, dont les doigts s'appuient sur l'outil et le dirigent tout en le retenant, et la main droite qui soulève le marteau de bois, dans un geste qui dit si admirablement la délicatesse du travail à accomplir!

L'Agriculture
Bas-relief du Campanile
(1334)

Nous ne saurions trop le redire: la grandeur des maîtres du XIII et du XIV siècle, celle de Giotto en particulier, dérive toute de leur puissance de pensée et d'observation, et de l'union intime entre la forme et la pensée. L'art après eux s'est corrompu, lorsque l'artiste a cessé de comprendre que la pensée était la souveraine directrice de l'œuvre d'art et que le grand intérêt des formes résidait dans leurs facultés expressives.

Le second étage du Campanile, comme le premier étage, est décoré d'une série de bas-reliefs que l'on ne peut songer à attribuer ni à Giotto ni à André, et qui sont divisés en quatre groupes correspondant aux quatres faces du Campanile. Dans les sept derniers sont représentés les Sacrements. Ce sont les seuls reliefs qui se composent de plusieurs personnages. Tous les autres représentent une seule figure allégorique. Ce sont les *Sciences*, [1] les *Vertus* (foi, charité, espérance, prudence, justice, tempérance, force) et diverses personnifications d'institutions sociales (industrie agricole, ordres monastiques, valeur militaire, science de gouverner, concorde, éducation morale, industrie commerciale).

(1) Jusqu'ici tous les écrivains italiens ont donné les noms suivants à cette série représentant les *Sciences:* Grammaire, Rhétorique, Astrologie, Musique, Arithmétique, Droit commun et Droit pénal. Nous croyons plutôt qu'elle représente le *Trivium* et le *Quadrivium*, c'est-à-dire la Grammaire, la Rhétorique, la Dialectique et l'Arithmétique, la Géométrie, la Musique, l'Astronomie.

Cette seconde série est bien loin d'avoir la haute valeur artistique de la première, l'exécution en est plus sommaire et, en certaines parties, par exemple dans les figures de la *Justice*, de la *Prudence*, de l'*Astrologie*, montre un travail un peu lourd et comme inachevé. Dans les sept Sacrements toutefois, on relèvera des détails admirables. Le *Sacrement de la Confirmation,* entre autres, est digne de figurer à côté des reliefs du premier étage.

Dans cette œuvre du Campanile, quelle est la part de Giotto et celle d'André de Pise? Giotto qui, sans conteste, est l'inventeur des motifs, le créateur des dessins, a-t-il exécuté lui-même le travail de la sculpture? Pour l'affirmative, on peut dire que l'exécution est si appropriée à la pensée qu'elle doit être du maître qui l'a conçue et que les témoignages anciens, celui de Pulci, contemporain de Giotto entre autres, paraissent établir que Giotto a sculpté quelques-uns des bas-reliefs. Pour la négative on peut constater que l'exécution de tous ces bas-reliefs est d'une grande unité et paraît être d'une seule main; or, comme la collaboration d'Andrea est unanimement admise pour le plus grand nombre de ces bas-reliefs, il semble assez logique de reconnaître en Andrea le sculpteur de l'œuvre entière. Il faut songer en outre que Giotto n'a jamais fait aucune sculpture, qu'il est bien extraordinaire que brusquement, à l'âge de 60 ans, il ait pu se révéler si éminent sculpteur, et cela surprend d'autant plus qu'il mourut deux ans et demi après avoir reçu la commande du Campanile. Si l'on tient compte que, à ce moment, outre ses travaux ordinaires de peinture, il était architecte en chef du Dôme, qu'il avait à concevoir le plan de son Campanile, à en surveiller la construction, on se demande où il put prendre le temps de se livrer à des travaux de sculpture, auxquels rien ne le préparait.

L'Equitation
Bas relief du Campanile
(1334)

M. A. Nardini a fort nettement mis ce point en lumière: « On fait faire, dit-il,[1] au vieux Giotto dans les deux dernières années de sa vie des travaux qui surpassent ceux d'Hercule: le dessin du Campanile et la sculpture des bas-reliefs qui en décorent le soubassement: le dessin des flancs du Dôme et même celui d'une nouvelle façade, sans tenir compte que celle d'Arnolfo s'élevait déjà à la hauteur des portes. Vasari classe dans ces deux mêmes années de nombreux travaux de peinture; à Florence, les peintures de la Badia, de la grande Salle du Palais du Podestà, du Couvent des religieuses de S. Georges;

(1) Il Campanile di Santa Maria del Fiore, p. 52.

à Padoue, la Chapelle de l'Arena et enfin il le conduit à Milan où il meurt. Sans doute, nous ne devons pas accepter sans réserves les assertions de Vasari, mais nous pouvons croire au moins Villani, contemporain de Giotto, qui nous dit que Giotto alla à Milan envoyé par la Seigneurie de Florence au service du duc de Milan, et qu'il mourut dans cette ville le 8 Janvier 1336. Ce dernier séjour de Giotto à Milan ne peut être révoqué en doute. Il est vraisemblable qu'il est resté plusieurs mois dans cette ville, et c'est autant de temps de moins qu'il a eu pour exécuter les travaux commencés à Florence. »

La Sculpture
Bas-relief du Campanile
(1334)

Nous croyons donc qu'il est assez logique de conclure que, dans cette œuvre des bas-reliefs du Campanile, Giotto a fait l'apport de ses sublimes conceptions et que Andrea a fourni l'outil pour les exécuter, et de cette collaboration est résultée une des plus belles œuvres du génie italien.

Nous publions, dans nos gravures, une vue générale du Campanile. C'est une œuvre tellement belle, non seulement par sa conception générale, mais par tous les détails de son ornementation, que nous pensons intéresser le lecteur en résumant les idées tout à fait nouvelles et profondément originales de M. A. Nardini sur la date de la construction de ce monument et sur les artistes qui y ont travaillé.

Quand on parle du Campanile, on dit toujours le Campanile de Giotto, et cependant il est certain que, si Giotto a commencé cette œuvre en 1334, il ne l'avait pas conduite bien avant lorsqu'il mourut en 1336. Étant donnée l'importance de cette construction, on peut supposer qu'à la mort de Giotto elle ne s'élevait guère au dessus de l'étage comprenant la première rangée de bas-reliefs.[1]

La question la plus intéressante qui se pose ici est celle de savoir si, dans la continuation de l'édifice, on a conservé le plan dressé primitivement par Giotto. Or les arguments remarquablement ingénieux de M. A. Nardini démontrent que ce plan a été successivement modifié par les deux architectes qui ont poursuivi la construction, par André de Pise et par Francesco Talenti.

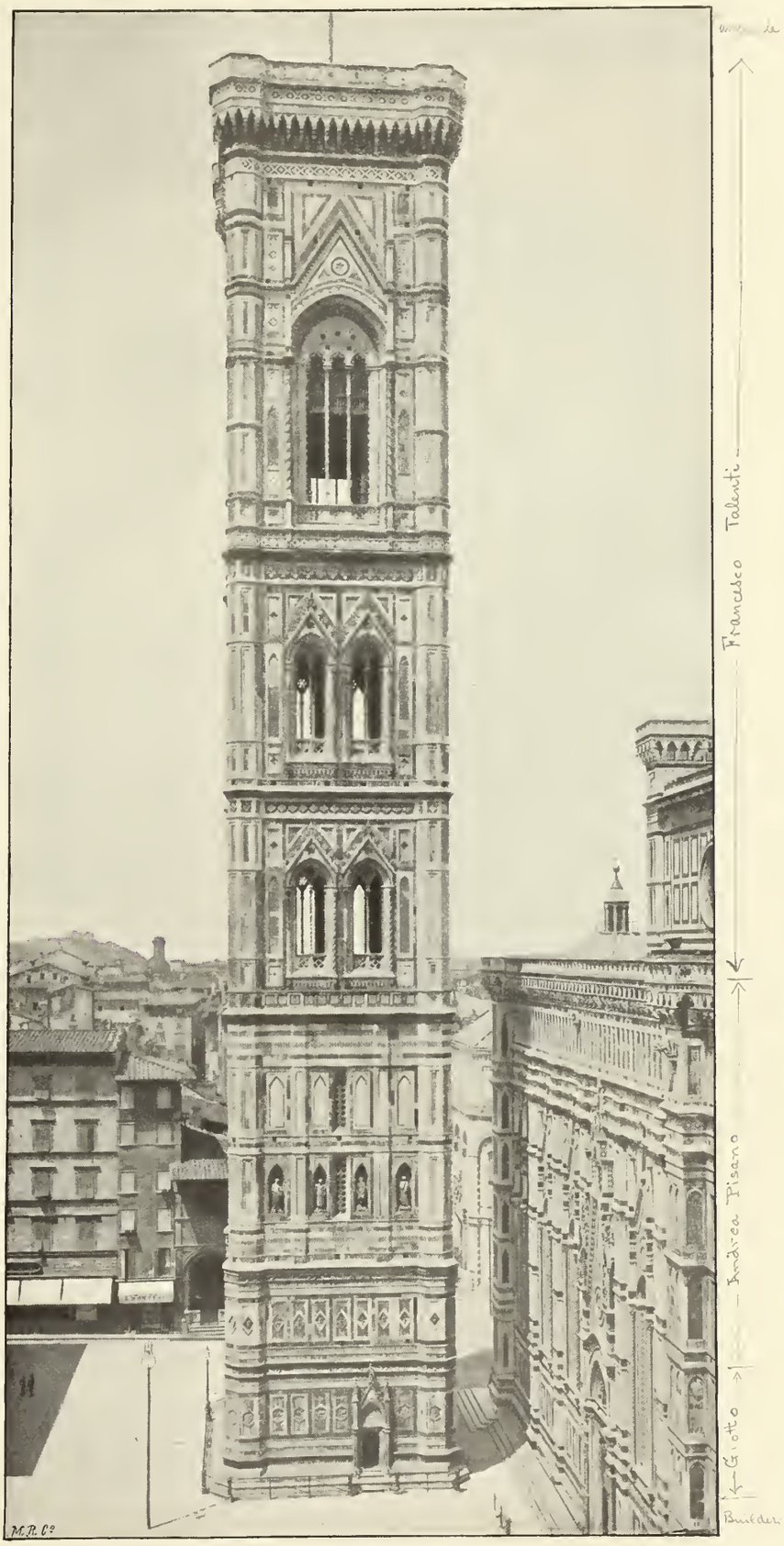
André de Pise qui, après la mort de Giotto, fut choisi pour lui succéder, a dû pousser la construction jusqu'au bas des premières fenêtres. Nous en avons la preuve

(1) Le Campanile a 82 mètres de haut; 13m,30 de largeur à la base et 12m,40 dans les parties supérieures. La muraille de la base a 3m,60 d'épaisseur, et celle des parties supérieures 3m,15.

dans un dessin de 1342, conservé à l'Uffizio del Bargello, qui nous montre le Campanile parvenu jusqu'à ce point.

André ne resta pas toute sa vie l'architecte du Campanile. Cette fonction lui fut retirée de son vivant. Nous le savons par le *Centiloquio* de Pulci où il est dit que « ce maître illustre, qui fit la belle Porte de St. Jean, conduisit pendant quelque temps les travaux du Campanile ; mais cette fonction lui fut retirée à la suite de certaines modifications qu'il avait introduites et qui ne furent pas approuvées. »

Nous avons, dans ces paroles de Pulci, la preuve que le plan de Giotto fut modifié par André de Pise et il ne reste plus qu'à rechercher quelle fut cette modification qui, ayant été exécutée, ne parut pas satisfaisante et fut abandonnée. Sur ce point les remarques de M. Nardini paraissent tout à fait concluantes. M. Nardini cherchant un membre important d'architecture ne se trouvant ni dans la partie inférieure construite par Giotto, ni dans la partie supérieure, œuvre de Fran-



Le Campanile de Florence (1333-1387)

cesco Talenti, signale ces contreforts qui séparent en trois parties chaque face du Campanile et donnent à cet étage un aspect tout à fait différent de celui des autres parties. Or il est évident que ces contreforts avaient été conçus dans un but déterminé et comme rien dans la construction ultérieure ne justifie leur emploi, il semble que c'est bien là cette modification qui ne plut pas et qui fut abandonnée.

S.te Reparata

Statue du Musée du Dôme de Florence attribuée à André de Pise

M. Nardini, généralisant ses observations, fait remarquer que, quelle que soit l'hypothèse que l'on admette, que l'on attribue à André ou à Giotto le plan de ces contreforts, on doit reconnaître que le premier projet de Giotto devait être différent de celui qui a été exécuté pour terminer le monument. Car, dans le cas où ces contreforts auraient été continués, ils auraient rendu tout à fait impossible la construction de ces belles fenêtres qui donnent aux derniers étages du Campanile un si admirable caractère de beauté. De toute façon nous devons admettre que les trois derniers étages percés de fenêtres n'appartenaient ni au plan primitif de Giotto, ni au plan d'André et qu'ils sont l'invention originale du maître qui a achevé le Campanile.

Au moment où André quitte les fonctions d'architecte du Campanile, tout change en effet et nous assistons à une complète modification dans l'architecture et la décoration de cet édifice; modification bien autrement radicale que celle qu'André avait lui-même apportée au plan de Giotto.

C'est Francesco Talenti, un des plus grands architectes de l'Italie, qui fut l'auteur de ces trois derniers étages, dont deux répétent un même motif de fenêtres géminées et dont le troisième se termine par cette grandiose fenêtre, une des perles de l'art florentin.

Et s'il en est ainsi, on comprend que M. Nardini puisse dire avec juste raison que dans le Campanile de Giotto, la part de Giotto fut bien restreinte et que le principal mérite en revient au maître qui en a exécuté la partie supérieure, c'est à dire à Francesco Talenti.

Guidé par un remarquable sens artistique M. Nardini a signalé un dessin de l'Œuvre du Dôme de Sienne qui nous ferait connaître le plan original du Campanile tel qu'il fut conçu par Giotto, plan très sensiblement différent de l'édifice actuel et d'une moins grande beauté.

La porte du Baptistère et les bas-reliefs du Campanile sont-ils les deux seules œuvres dans lesquelles nous puissions reconnaître la main d'Andrea?

Si nous ne pouvons maintenir à André de Pise aucune des statues qui lui sont attribuées par Vasari, en revanche, nous pouvons lui en attribuer deux qui portent toutes les qualités de son style: le *Christ bénissant* et la *Santa Reparata* du Musée de Sainte-Marie-des-Fleurs. Ce ne sont pas des statues monumentales, mais des statues de demi-nature, ciselées avec la plus rare perfection. Ces deux œuvres sont attribuées par le *Cicerone* à Niccolo d'Arezzo, mais il nous paraît difficile de classer à la fin du XIV siècle des œuvres d'un style aussi pur. La *Santa Reparata* et le *Christ bénissant* appartiennent à la première moitié du XIV siècle, et, par tous leurs caractères, par le sentiment, par le dessin, par l'exécution, elles rappellent le style d'Andrea Pisano. En étudiant les portes du Baptistère, on y retrouve plusieurs figures tout à fait semblables à *Santa Reparata*, par exemple : dans la *Visitation*, dans le *Zacharie écrivant* et dans le *Prêche de St. Jean*. La statue de *Santa Reparata* est caractérisée par la simplicité des draperies, par l'attitude droite, avec cette légère inflexion du corps qui s'était manifestée dans l'art à la fin du XIII siècle en France, et qui ne tardera pas à s'exagérer pour devenir une des modes les plus déplaisantes du XIV siècle. C'est à M. Schmarzow, l'érudit critique allemand, que revient l'honneur d'avoir, pour la première fois, proposé d'attribuer à André de Pise le *Crist bénissant* et la *Santa Reparata*.[1]

Le Crist bénissant

Statue du Musée du Dôme de Florence attribuée à André de Pise

En dehors de la *Santa Reparata*, qui est une petite statue, peut-on retrouver le style d'Andrea dans quelques-unes des grandes statues qui décorent les édifices florentins?

Voici sur ce point les raisonnements que les documents historiques permettent de faire.

A la mort de Giotto, survenue en 1336, Andrea a été nommé architecte du Campanile et il a rempli cette fonction jusqu'en 1342. Les recherches de M. Nardini

(1) M. Bode attribue à André de Pise un *Christ* en bois, grandeur naturelle, du Musée de Berlin.

dont nous avons parlé précédemment nous ont fait connaître le rôle joué par Giotto et par Andrea, dans la construction du Campanile. Or si l'on observe les deux parties construites par Giotto et par Andrea, on remarque que Giotto, dans son plan, ne fait pas de place à la grande statuaire. Giotto en effet n'est pas un sculpteur, mais un peintre, et, dans la décoration de son monument, il emploie le bas-relief qui est la forme de sculpture se rapprochant le plus de la peinture. Dans la construction d'Andrea au contraire, la partie saillante, c'est l'ouverture de seize grandes niches destinées à recevoir des statues. Si Andrea accorde une telle place à la statuaire, n'est-ce pas parce qu'il était sculpteur, et de même que Giotto s'était réservé le dessin des bas-reliefs, n'est-il pas logique de penser qu'Andrea se réservait le soin de sculpter lui-même les statues pour lesquelles il ménageait une si belle place?

Examinons donc les statues du Campanile. Sur ces seize statues, les huit qui sont placées sur les faces de l'Est et de l'Ouest appartiennent aux premières années du XV siècle et sont l'œuvre de Nani di Bartolo et de Donatello; seules les huit qui sont placées sur les faces du Nord et du Midi appartiennent au XIV siècle. Les quatre statues du Midi ne sauraient être attribuées à André de Pise. Conçues dans un style d'une grande énergie, elle ne rappellent en rien la manière élégante d'Andrea et elles appartiennent à une époque sensiblement postérieure (sans doute vers 1380).

Nous ne pouvons donc retenir dans cette discussion que les quatre statues de la face Nord regardant le Dôme. Ce sont certainement les statues les plus anciennes du Campanile, et rien ne s'oppose à ce qu'on les attribue au milieu du XIV siècle, époque à laquelle Andrea travaillait à ce monument.[1]

Par la noblesse de l'attitude, par la simplicité des draperies, par l'inflexion du corps, déjà apparente, mais non encore trop accusée, par la prédominance des caractères gracieux sur les caractères de force, elles appartiennent étroitement à l'art d'Andrea. Sur ces quatre statues, deux, les meilleures, sont des statues de femmes, des sybilles; or c'est un des rares exemples de statues de femmes, autres que des madones, sculptées par les maîtres florentins, et précisément Andrea, dans sa porte du Baptistère, avait montré une véritable prédilection pour la représentation des formes féminines.

Je noterai enfin un détail, bien secondaire il est vrai, mais qui, en l'absence de preuves plus sérieuses, ne me paraît pas devoir être négligé. Deux des statues du Campanile, les deux rois, portent une couronne qui, par sa forme et son ornementation, est la copie exacte de celle de la *Santa Reparata*. Cette forme, ne se retrouvant la même dans aucune autre œuvre florentine, est un argument pour rattacher ces statues à l'auteur de la *Santa Reparata*.

---

(1) Ces statues n'étaient pas primitivement à la place défavorable qu'elles occupent aujourd'hui. Elles étaient au contraire placées sur la façade occidentale, celle qui peut être regardée comme la principale du monument. Les bases de deux statues sont restées sur cette face et servent de base à deux statues de Donatello. Elles portent les inscriptions : *David Rex* et *Salomon Rex*. Les deux statues de femmes par contre ont été déplacées avec leurs bases sur lesquelles on lit : *Sibilla Tiburtina* et *Sibilla Erithrea*.

Nous ne pouvons pas affirmer que ces statues soient d'Andrea, parce que les points de comparaison nous manquent, mais cette attribution nous paraît assez vraisemblable.

Si nous exceptons les trois statues du Bargello, la *Vierge*, *St. Pierre* et *St. Paul*, qui étaient autrefois sur la Porta romana, et qui remontent au commencement du siècle, les quatre statues du Campanile, dont nous venons de parler, sont les premières grandes statues appartenant à l'école florentine. Les autres statues que nous étudierons plus tard sont presque toutes postérieures à la construction de la façade du Dôme, c'est-à-dire à 1357.

Madone de la Porte principale du Dôme d'Orvieto
(Première moitié du XIV siècle)

L'Adoration des Mages

Façade du Dôme d'Orvieto. (Vers 1360)

CHAPITRE II

ÉCOLE D'ANDRÉ DE PISE

Andrea travaille au Campanile de 1337 à 1342. Ces travaux ne marquent pas la fin de son activité artistique. Nous le retrouvons de 1347 à 1349 à Orvieto, où il dirige comme architecte en chef les travaux du Dôme. Aucun autre monument de la Toscane ne présente, au point de vue de la sculpture, un intérêt comparable à celui de la façade du Dôme d'Orvieto. André de Pise ayant été, pendant deux ans, directeur du Dôme, au moment même où se termine la construction de la façade, il convient de rechercher si une partie des bas-reliefs n'appartient pas à André de Pise ou à des maîtres florentins agissant sous sa direction.

Les bas-reliefs du Dôme d'Orvieto sont peut-être le plus vaste ensemble de sculptures qui ait été conçu en Italie. Ils se développent sur les quatre grands piliers de la façade, qui ont environ 4 mètres de large sur 7 mètres de haut, ce qui représente une superficie de 112 mètres carrés de sculptures.

Nous allons essayer de déterminer la date de ces bas-reliefs et l'école à laquelle ils appartiennent.

L'Italie, qui, comparée à la France, est si prodigieusement riche en documents sur les œuvres d'art du passé, ne possède presque rien relativement aux sculptures d'Orvieto. Nous savons simplement que ces bas-reliefs sont postérieurs à 1310, époque à

laquelle Lorenzo Maïtani commença la façade de la Cathédrale. M. A. Nardini, dont la critique est toujours si ingénieuse, a tenté de préciser davantage la date des bas-reliefs d'Orvieto, en s'appuyant sur ce fait que les documents postérieurs à 1320, documents très nombreux qui nous font connaître les transports si considérables de marbres faits à Orvieto, ne parlent jamais de la sculpture des bas-reliefs. Or, comme il se trouve que les documents relatifs aux années 1310 à 1320 ont été perdus, M. A. Nardini suppose que les bas-reliefs ont été sculptés à cette époque. Cette argumentation est très fragile, et elle ne saurait constituer qu'une faible présomption qui, en aucune manière, ne peut contrebalancer les arguments bien autrement sérieux fournis par le style des bas-reliefs. Or, tous les écrivains qui se sont occupés d'Orvieto ont admis sans discussion qu'une grande partie des bas-reliefs étaient postérieurs à la *Porte du Baptistère* et au *Campanile* de Florence, c'est-à-dire à l'année 1334. De plus, la façade d'Orvieto ayant été commencée en 1310 et sa construction ayant duré plus d'un demi-siècle, on peut dire qu'il n'est pas probable que la partie la plus délicate de sa décoration ait été entreprise et terminée dès les premières années des travaux. – Nous retiendrons donc, de l'étude des documents, ce fait que les bas-reliefs sont postérieurs à 1310, et c'est le style seul de ces bas-reliefs que nous analyserons pour arriver à une date plus précise.

Pour connaître la date de ces reliefs, il faut connaître l'école à laquelle ils appartiennent et cette recherche est du reste le point le plus captivant de l'étude des sculptures d'Orvieto.

Une première hypothèse est à éliminer : celle d'une école locale. La sculpture à Orvieto, comme l'architecture, est toute entière une œuvre d'importation, et cette importation vient du Nord. A ce moment, le centre de l'Italie, cette région si voisine de Rome, n'a pas d'art, parce que Rome elle-même n'en a pas. Le foyer artistique de l'Italie, au XIII et au XIV siècle, est en Toscane. Or, la Toscane, dans la première moitié du XIV siècle, possède trois écoles : l'école pisane, l'école siennoise et l'école florentine.

La construction du Dôme d'Orvieto ayant été l'œuvre des architectes siennois, x il était tout naturel que l'on attribuât les sculptures de ce monument à l'école siennoise elle-même, et c'est ce qu'ont fait unanimement tous les écrivains qui se sont occupés d'Orvieto. Je pense au contraire que ces sculptures n'appartiennent en rien à l'école siennoise et qu'elles doivent être rattachées, pour une partie, à l'école pisane et, pour l'autre, à l'école florentine.

L'école de sculpture siennoise, quoique étant un rameau de l'école pisane, a des caractères particuliers, très faciles à reconnaître, qui ne permettent pas de la confondre avec cette école pisane dont elle est sortie et qui s'opposent à ce qu'on lui attribue les bas-reliefs d'Orvieto.

La sculpture naît à Sienne dans les dernières années du XIII siècle, par suite de la construction du Dôme. La construction du Dôme de Sienne fut en Italie un événement capital; c'était le commencement d'une ère nouvelle en architecture; c'était, pour

x The case for the Sienese claims is strongly put by Langton Douglas in the Architectural Review for June 1903, p. 203. His conclusion is that the reliefs "were executed in the period 1310 to 1321, in part by Lorenzo del Maitano, in part under his supervision. They belong to the Golden Age of the art of Siena".

la première fois, l'apparition en Toscane de l'art gothique, et ce nouveau style architectural allait réagir puissamment sur le style de la sculpture siennoise.

Le Jugement dernier
Façade du Dôme d'Orvieto. (Second quart du XIV siècle)

L'architecture gothique comporte essentiellement les façades richement ornées de sculptures en haut relief. L'école pisane, n'ayant jamais eu de grande façade d'église à décorer, avait été réduite à se consacrer à des ouvrages de petite dimension, fontaines, chaires, autels, monuments funéraires, ouvrages dans lesquels le bas-relief remplissait le premier rôle. A Sienne, au contraire, les sculpteurs se trouvent en présence d'une façade à couvrir de sculptures et, par la force des choses, l'école siennoise va prendre un caractère tout différent de celui de l'école pisane. A l'opposé de l'école pisane, la nouvelle école de Sienne n'aimera pas le bas-relief. Elle sera obligée de négliger cette forme d'art pour rechercher les formes saillantes, les statues monumentales, les haut-reliefs qui seuls peuvent convenir à la décoration d'une grande façade d'église.

Le style gothique de l'architecture siennoise a développé dans son école de sculpture un second caractère. Cette école qui s'est formée, en sculptant à grands traits les or-

nements et les statues de la façade du Dôme, a pris, dès le début, un caractère de rudesse et d'énergie dont elle ne se départira jamais. Ce trait essentiel se retrouvera non seulement dans les œuvres des maîtres du XIV siècle, chez Tino di Camaïno, Goro, Cellino di Nese, Agostino di Giovanni, Agnolo di Ventura, mais il persistera pendant tout le XV siècle. A son apogée de beauté, il produira l'art de Jacopo della Quercia et il ira à ses dernières conséquences logiques avec l'art de Federighi et du Vecchietta.

Ce qui a empêché les critiques de discerner nettement ce caractère de la sculpture siennoise, c'est qu'ils ont voulu juger cette école de sculpture d'après le caractère de l'école de peinture, et que, pour déterminer le type général de la peinture siennoise, ils ont surtout étudié le XV siècle. C'est une telle manière de raisonner qui a égaré MM. Bode et Burckardt et qui leur a fait attribuer les bas-reliefs d'Orvieto à l'école siennoise. « Un récit naïf, disent-ils,[1] détaillé comme dans une œuvre de genre, un vif sentiment de la beauté, une grande netteté d'exécution, dans un style de relief vraiment heureux, telles sont les qualités de ce cycle.... Mais, si cette œuvre a plus que toute autre les mérites caractéristiques de l'école de Sienne, elle en a aussi les côtés faibles : l'expression aimable, gracieuse, y tourne parfois à la mièvrerie et à l'insignifiance; il y manque la vraie énergie et la grandeur. » Toutes ces considérations, soit en blâme, soit en éloge, ne sauraient, à mon avis, s'étendre à la sculpture siennoise. Elles ne sont vraies que relativement à l'école de peinture siennoise et encore, dans ce cas, ne faut-il penser qu'aux maîtres du XV siècle, à Sano di Pietro, Matteo di Giovanni, Francesco di Giorgio; car cela même n'est plus exact, si l'on pense à la grande école de peinture siennoise du XIV siècle, à Duccio et à Simone di Martino, aux peintres contemporains des sculpteurs du Dôme d'Orvieto. Certes, avec eux, pas plus qu'avec ses sculpteurs, l'art siennois ne saurait être suspect de « mièvrerie et d'insignifiance »; avec eux l'école siennoise, autant et plus que toute autre, a pour elle « la véritable énergie et la grandeur. »

Nous venons de déterminer deux caractères de la sculpture siennoise: son peu de goût pour le bas-relief, et l'énergie de son style. Nous pouvons encore indiquer un nouveau caractère résultant de la nature des travaux auxquels les Siennois se sont livrés. En dehors de la décoration du Dôme, les Siennois ne trouvent presque pas de travaux dans leur ville. Ils sont obligés de s'expatrier et ce n'est pas à Sienne qu'il nous faut aller pour les connaître. Leurs œuvres sont éparses dans toutes les cités d'Italie et ces œuvres sont presque toutes des monuments funéraires. Dans ces tombeaux, l'école siennoise révèle un caractère tout spécial, un caractère nouveau, qui est la subordination de l'idée religieuse à l'idée civile. A l'opposé des tombeaux pisans où figuraient seuls des motifs religieux, dans les tombes siennoises nous voyons l'idée religieuse très diminuée et parfois totalement absente; le sculpteur se préoccupant presque exclusivement de narrer les principaux événements de la vie du défunt. C'est ainsi que dans la tombe

(1) *Cicerone*, p. 332.

Premières scènes de la Genèse

Façade du Dôme d'Orvieto. (Milieu du XIV siècle)

de Cino de Sinibaldi, par Cellino di Nese, à Pistoia, et dans celle de Niccolo Arringhieri, à l'Université de Sienne, les maîtres siennois représentent le défunt, dans sa chaire de professeur, parlant à ses élèves; de même la tombe de Guido Tarlati à Arezzo, est une longue histoire des faits et gestes du défunt. D'autres exemples seraient faciles à relever dans les nombreux tombeaux de Tino di Camaïno, notamment dans celui de l'évêque Orso au Dôme de Florence.

Enfin je terminerai cette analyse de l'école de sculpture siennoise au début du XIV siècle, en faisant remarquer qu'elle n'a vu naître aucun grand artiste et qu'elle s'éteint quelques années à peine après avoir été fondée. Née avec la cathédrale de Sienne, elle disparaît pour ainsi dire complètement dès que la cathédrale est terminée.

En vertu de toutes ces considérations, je crois que l'école siennoise ne peut revendiquer en rien l'honneur d'avoir créé les bas-reliefs du Dôme d'Orvieto. Il me paraît impossible que ces bas-reliefs, qui sont une merveille d'exécution, qui sont une des expressions les plus parfaites de l'idée chrétienne, qui sont conçus dans un sentiment si délicat et si poétique, soient l'œuvre d'une école qui s'est fort peu occupée de bas-reliefs, qui a été plutôt une école laïque qu'une école religieuse, qui a toujours été un peu brutale et grossière dans son exécution et qui a toujours subordonné la recherche de la grâce à celle de l'énergie et de la grandeur.

J'ai traité cette question avec quelque insistance, car, selon la solution que l'on adoptera, on sera autorisé à porter sur l'école siennoise les jugements les plus divers. Si les bas-reliefs d'Orvieto sont siennois, l'école siennoise au XIV siècle peut être considérée comme la rivale de l'école florentine; dans le cas contraire, il faut absolument renoncer à une comparaison qu'aucune œuvre siennoise ne justifie.

L'école siennoise étant éliminée, nous nous trouvons en présence de l'école pisane et de l'école florentine, et c'est en effet à ces deux écoles que nous paraissent appartenir les bas-reliefs d'Orvieto. Le *Jugement dernier* représenté sur le pilier de droite est une œuvre pisane et les bas-reliefs plus récents de la *Genèse* et de la *Vie du Christ* sont florentins.

Le *Jugement dernier* est pisan. Il l'est par le motif lui-même, par l'ordonnance générale et par l'exécution des détails. Le *Jugement dernier* est le grand motif de la sculpture au XIII siècle. C'est lui qui décore en France le porche principal de la plupart de nos grandes cathédrales. Ce motif est si en faveur au XIII siècle, que les sculpteurs pisans se croient obligés de l'adopter dans la décoration de leurs chaires, quoique ce motif se prête bien mal à être traduit dans un étroit espace. On le trouvera reproduit quatre fois, dans les deux chaires de Nicolas et dans les deux chaires de son fils Jean.

Le sujet du *Jugement dernier*, que Nicolas et Jean de Pise avaient eu tant de peine à faire tenir dans les petits panneaux de leurs chaires, va pour la première fois se développer librement sur la façade du Dôme d'Orvieto.

Mais, si le *Jugement dernier* est un motif du XIII siècle, il ne faut pas oublier que, à Orvieto, il est sculpté par des maîtres du XIV. Ici, comme partout ailleurs, l'art suit son

évolution normale. A Orvieto, le motif du *Jugement dernier* perd son caractère grandiose. Ce sentiment de majesté, de puissance souveraine, que nous trouvions à un si haut degré dans l'école française des premières années du XIII siècle, ce sentiment que Nicolas de Pise avait su conserver dans les dernières années de ce siècle, il n'est plus à Orvieto. La puissance divine, la grandeur de la cour céleste, vont s'affaiblir, et l'école consacrera tous ses efforts à exprimer le côté dramatique du *Jugement dernier*. Ici encore, l'Italie suit la France et le *Jugement dernier* d'Orvieto, par l'importance excessive donnée à la Résurrection des morts et à la représentation de l'Enfer, rappelle, non la noblesse des tympans de Chartres et de Paris, mais la violente énergie du tympan de Bourges. Les sculpteurs d'Orvieto, tout à fait insuffisants dans la représentation de Dieu et de la cour divine, se révèlent des maîtres de premier ordre dans la représentation de l'Enfer et de la Résurrection des morts. On chercherait en vain au XIV siècle, soit en France, soit en Italie, une œuvre qui puisse rivaliser avec celle d'Orvieto par la puissance de l'effet dramatique, par l'entente de la composition, par la beauté du travail et surtout par la science des nus.

Le sculpteur d'Orvieto nous apparaît comme un maître qui, nourri de la doctrine pisane du XIII siècle, lui a fait subir les modifications et les perfectionnements de l'art du XIV. Mais malgré tout, il reste pisan. Les figures entassées et disposées sur plusieurs rangs, les unes au-dessus des autres, sont un peu courtes et les têtes trop grosses; la sculpture est traitée par des reliefs très accentués; tout est ordonné d'après la formule pisane, de telle sorte que nous croirions voir ici un bas-relief détaché d'une chaire de Nicolas de Pise ou de Jean, dont le maître du *Jugement* d'Orvieto peut être considéré comme le disciple et le continuateur.

Les dates ne permettent pas d'attribuer cette œuvre à Nicolas de Pise, ni même à son fils Jean. Au surplus l'importance donnée ici aux nus marque un progrès réel sur les œuvres de Nicolas et de son fils et elle doit nous faire supposer que le *Jugement* d'Orvieto, dans sa partie inférieure tout au moins, appartient au second quart du XIV siècle.

On rapprochera du *Jugement dernier* d'Orvieto une œuvre faite à peu près à la même époque, le *Jugement dernier* de la façade du Dôme de Ferrare. Ce sont là, je crois, les deux seuls exemples, en sculpture, d'une importante représentation de ce motif en Italie. L'artiste de Ferrare est beaucoup plus étroitement soumis que l'artiste d'Orvieto à la discipline de l'art français. Le beau motif du Christ, entouré par les Anges tenant les instruments de la passion et par deux figures agenouillées, est une réplique du motif des tympans de Paris et d'Amiens.

Si du pilier du *Jugement* nous passons au pilier sur lequel sont sculptées les scènes de la *Genèse*, le contraste est frappant; c'est l'opposition même qui existe entre l'école pisane et l'école florentine.

Ici l'ordonnance simple, les personnages peu nombreux, disposés dans de grands espaces vides, les reliefs d'une faible épaisseur et surtout la délicatesse de la pensée, tout

cela, c'est l'art même créé par Andrea à Florence. Cette analogie a frappé tous les critiques et ceux mêmes qui, d'une façon générale, attribuent l'ensemble des sculptures

Premières scènes de la Genèse
Façade du Dôme d'Orvieto. (Milieu du XIV siècle)

d'Orvieto à l'école siennoise sont obligés de reconnaître dans les scènes de la *Genèse* l'influence d'André de Pise. « L'achèvement de cette œuvre, dit le *Cicerone*, montre un progrès de style qui prouve que l'artiste connaissait les portes de bronze d'André de Pise. »

M. Milanesi, qui s'est toujours préoccupé de mettre en lumière tout ce qui pouvait contribuer à rehausser la gloire des artistes de Sienne, sa patrie, a été le premier à reconnaître l'indéniable caractère florentin des bas-reliefs dont nous parlons. Dans ses *Commentaires* aux Vies de Vasari (t. 2, p. 100) il dit que « André de Pise et son fils Nino ont travaillé aux bas-reliefs d'Orvieto et probablement à ceux représentant les scènes de la *Genèse* qui par leur grâce, leur gentillesse, la beauté du dessin, l'emportent sur tous les autres et montrent un grand et notable progrès de l'art. »

Si ces bas-reliefs portent si évidemment la marque de l'école florentine, pourquoi donc les attribuer à l'école siennoise, et pourquoi ne pas chercher leur auteur à Florence?

Et l'attribution de ces bas-reliefs à l'école d'André de Pise est d'autant plus logique que non seulement ils portent l'empreinte de son style, mais que les documents nous disent positivement qu'André de Pise est venu à Orvieto et que pendant deux années, de 1347 à 1349, il a été l'architecte en chef du Dôme.

Nous tiendrons donc pour certain que ces bas-reliefs sont postérieurs aux œuvres créées par André de Pise à Florence en 1330 et en 1334 et qu'ils ont été conçus sous son influence directe. Mais sont-ils son œuvre? J'hésiterais à aller jusqu'à cette conclusion. Ici, plus encore que chez Andrea, l'art est adouci et féminisé, le sentiment est d'une poésie plus tendre et plus rêveuse encore. Peut-être Nino, fils d'Andrea, qui accompagna son père à Orvieto, et qui, après lui, fut architecte en chef du Dôme, Nino, qui, dans ses Madones, s'est montré plus gracieux encore que son père, peut-il être, plus que tout autre, considéré comme l'auteur de la *Genèse* d'Orvieto.

Je voudrais pouvoir dire la poésie de cette œuvre; mais comment trouver des mots pour exprimer toute cette tendresse et cette radieuse beauté? Les plus belles figures sont celles qui évoquent la jeunesse et la grâce féminine, l'Ève et les anges. Les anges sont d'une exécution si parfaite, le sentiment est si pur que jamais l'art italien ne pourra s'élever plus haut et, dans toute la brillante période du xv siècle, seuls les Anges de Luca della Robbia pourront être rapprochés des anges d'Orvieto. Et cette Ève qui naît à la vie comme s'épanouit une fleur, si heureuse de naître, si belle et si pure! Ghiberti tentera de la reproduire, mais malgré sa science accomplie, combien il restera inférieur au maître d'Orvieto!

Dans l'œuvre d'Orvieto, tout est tendresse et affection. Le *Dieu* d'Orvieto est le véritable frère d'Adam et d'Ève, et on peut vraiment dire de lui qu'il les a créés à son image. Plus tard, entre les mains d'un Jacopo della Quercia ou d'un Michel-Ange, le motif de la *Genèse* sera conçu dans un tout autre sentiment de puissance et de grandeur. Mais, lorsqu'on voit ce Dieu que Michel-Ange lance à travers les espaces, semblable à un fauve, faisant des efforts gigantesques pour débrouiller le chaos et créer le monde, suant à la peine, farouche et terrible, comment ne pas réserver les plus secrètes prédilections de son cœur pour l'inépuisable tendresse du Dieu d'Orvieto!

A Orvieto, une troisième série de bas-reliefs va nous montrer une main nouvelle. Ce sont les bas-reliefs inférieurs du pilier de la *Vie du Christ*. Nous sommes toujours et de plus en plus dans l'école florentine; mais l'art est déjà différent, car il appartient à une époque plus avancée. Le sentiment est peut-être moins idéalement pur que dans les scènes de la *Genèse*, mais au point de vue de l'ordonnance et de la technique, il semble que l'œuvre soit plus savante encore. On ne saurait rien voir de plus charmant que le motif de la *Naissance :* la Vierge soulevant le voile qui abrite le berceau de son fils et le contemplant avec un regard plein d'ineffable tendresse, et le délicieux motif des jeunes filles, dont l'une fait les préparatifs de la toilette et dont l'autre tend les bras à l'Enfant Jésus, en cherchant à provoquer son premier sourire. Les quatre motifs de

la *Naissance*, de la *Visitation*, de l'*Annonciation* et des *Mages* sont, à tous les points de vue, soit par l'ordonnance, soit par le style des figures, soit par l'exécution, soit par la pensée, dignes de figurer parmi les œuvres les plus belles de l'art italien.

Ces bas-reliefs ne sont plus la suite immédiate de l'art d'André de Pise, ils appartiennent à la seconde forme de l'art florentin, à l'art créé par André Orcagna. Ici aucune hésitation n'est possible. Ces bas-reliefs sont directement inspirés par les bas-reliefs d'Or-San-Michele et sont par conséquent postérieurs à 1360. Dans l'*Annonciation*, l'ange d'Orvieto est une copie de l'ange d'Orcagna et l'*Adoration des Mages* est une véritable réplique de l'*Adoration des Mages* d'Or-San-Michele.[1]

Orcagna became Capo Mae in 1359

La Nativité
Façade du Dôme d'Orvieto
(Vers 1360)

Ces analogies n'ont rien qui nous surprenne, car Orcagna, comme André de Pise, a été architecte en chef du Dôme d'Orvieto. Il n'y a rien d'invraisemblable à supposer qu'Orcagna a fourni les dessins pour ces bas-reliefs. Je ne crois pas toutefois qu'il les ait exécutés lui-même. Dans ces bas-reliefs, le style d'Orcagna est conservé, mais ce n'est plus tout à fait sa manière de penser. Dans l'art d'Orcagna, il y a plus de force et de grandeur. Ici comme dans les scènes de la *Genèse*, le sentiment prédominant est la douceur et l'élégance. Il semble que l'auteur des scènes de la *Vie du Christ* a dû être un élève d'André de Pise ayant connu Orcagna.

Enfin, nous aurons terminé l'étude des bas-reliefs d'Orvieto en parlant du quatrième pilier, le pilier des *Prophètes*, qui est bien loin d'avoir la valeur des trois autres; s'il est, dans cette décoration de la façade d'Orvieto, une partie qui puisse être attribuée en propre à l'école siennoise, il me semble que c'est celle-là. Le pilier des Prophètes, fait sans doute après le *Jugement dernier*, et certainement avant la *Genèse* et la *Vie du Christ*, ne présente ni la grandiose composition du *Jugement dernier* ni la délicate poésie de la *Genèse* et de la *Vie du Christ*. Le caractère farouche des figures de Prophètes, la dureté de l'exécution, le peu d'intérêt que l'artiste apporte au groupement des figures et à l'or-

(1) Qu'on me permette, malgré son peu d'importance, de noter une observation de détail. A Or-San-Michele, Orcagna s'est plu à disposer autour de la Vierge miraculeuse une bordure d'anges soulevant des voiles et de même il a entouré de rideaux tous les bas-reliefs de son tabernacle. Or, ce motif d'anges soulevant des rideaux, motif cher à Orcagna, est adopté dans les bas-reliefs d'Orvieto (*Annonciation*, *Visitation*, *Naissance*, *Mages*); et il faut noter que ce motif si particulier ne se retrouve dans aucun autre des bas-reliefs d'Orvieto.

donnance de la composition, sont les caractères mêmes que nous avons trouvés dans toutes les sculptures des maîtres siennois de cette époque.

Sur la porte principale du Dôme d'Orvieto, décorant le tympan, une Vierge sous un baldaquin, entourée d'anges, est une des plus importantes représentations de la Vierge dans l'art italien, la plus importante peut-être, depuis qu'on a détruit le grand tympan de la Cathédrale de Florence, qui était en tous points semblable à celui d'Orvieto. Ce groupe est conçu dans un très noble sentiment: l'ordonnance en est brillante et grandiose; mais les figures, notamment celle de la Vierge, n'ont pas la beauté de celles que nous rencontrons chez les grands maîtres de l'école florentine. Les figures courtes, avec des têtes trop grosses, sont conformes à ce type que la tradition romaine du moyen âge avait imposé à l'école pisane et qui, par elle, s'était transmis aux ateliers siennois. Cette Madone a été attribuée par Vasari à André de Pise. De nos jours on n'a pas maintenu cette attribution, et l'on a prononcé, mais sans aucune certitude, le nom de Lorenzo Maitani, l'architecte même du Dôme d'Orvieto, qui, nous le savons, fut un éminent sculpteur, mais dont aucune œuvre certaine ne nous est connue.

M. Venturi s'est demandé s'il ne conviendrait pas de voir la main de ce maître dans deux beaux dessins dont l'un, actuellement au Musée du Dôme d'Orvieto, reproduit un projet d'ensemble pour la Chaire de cette Cathédrale et l'autre, au Musée de Berlin, représente en plus grandes dimensions deux bas-reliefs de cette Chaire: la Déposition de croix et la Descente aux limbes.

Le Musée de l'Œuvre du Dôme possède une Vierge, d'époque assez avancée, qui, par son style gracieux, paraît appartenir au milieu du XIV siècle et se rapproche étroitement du groupe des Madones de Nino pisano, dont nous parlerons plus tard.

Nous devons aussi signaler avec grand soin dans cette décoration de la façade d'Orvieto les quatre colossales figures de bronze représentant les Symboles des Evangélistes. Ces figures sont le témoignage de l'habileté des fondeurs de bronze dans les premiers siècles du moyen âge. Viollet-le-Duc a signalé cette science qui, dès le XII siècle, « surpassait tout ce qui a été fait dans l'antiquité. » A la même époque appartient le merveilleux Candélabre de Milan qui, dans ses entrelacs, contient toute une histoire de la Vierge.

Il faut enfin citer la décoration des trois Portes de la façade. Nous retrouvons là les motifs que nous avons vu se créer au cours du XII siècle. Les profonds ébrasements des Portes sont décorés de fines colonnettes qui se prolongent par delà les chapiteaux de façon à enserrer le tympan. Il n'y a pas trace de figures: ni hommes, ni animaux. La décoration est purement ornementale. Les colonnes torses, alternant avec de légers pilastres cannelés, sont toutes incrustées de mosaïques; et, à des intervalles réguliers, sont

disposées de petites feuilles en relief. La bordure extérieure de la porte est exceptionnellement décorée d'un magnifique motif de larges feuilles aux bords recourbés. On ne saurait rien voir de plus beau et un tel luxe de décor n'a été égalé que dans les pilastres de la Porte de la Mandorla, au Dôme de Florence.

A mon sens, on se trompe encore ici sur la date de ces sculptures. Je ne crois pas qu'on puisse les classer antérieurement au troisième quart du XIV siècle. Si on les compare avec d'autres travaux analogues, par exemple avec la Porte du Palais public de Pérouse, construite vers le milieu du XIV siècle, on constatera combien les sculptures d'Orvieto sont de style plus avancé. Et, dans la façade d'Orvieto même, si on compare la décoration des Portes avec les ornements si nombreux sculptés sur le grand Tabernacle de la Madone qui surmonte la Porte principale, on reconnaîtra qu'un assez grand laps de temps sépare ces deux œuvres.

Madone de l'Œuvre du Dôme d'Orvieto, style de Nino pisano
(Milieu du XIV siècle)

Les colonnes torses, décorées de fines mosaïques, de la façade d'Orvieto sont la suite de cet art des Cosmati qui, créé à Rome, avait été adopté par les maîtres pisans, par exemple par Jean de Pise, dans le Tombeau du Pape Benoît XI, et par Arnolfo di Lapo, dans le Tombeau du Cardinal de Braye. Mais ici, le style est plus avancé et les sculptures en relief s'unissent à la décoration en mosaïque. Les Portes d'Orvieto sont un intermédiaire entre l'art de Jean de Pise et l'art des Maîtres florentins de la Porte de la Mandorla.

Je résume cette étude sur la façade d'Orvieto en faisant remarquer que je n'ai pas voulu soutenir qu'aucun artiste siennois n'y avait travaillé, ce qui serait contraire aux vraisemblances et aux documents historiques, mais j'ai cru pouvoir montrer que, dans cette œuvre, ils avaient subi tour à tour l'influence pisane et l'influence florentine, n'apportant ici aucun de ces caractères spéciaux qui sont propres à l'art des grands maîtres siennois du XIV siècle, les Tino di Camaïno, les Gano, les Agnolo di Ventura, les Cellino di Nese.

La plupart des motifs que nous rencontrons au XIV siècle, dans les œuvres de l'école florentine, avaient été lentement élaborés au cours de la longue période médiévale. Un grand nombre de ces motifs avaient été conçus en France, au XII et au XIII siècle, et c'est à la France que l'Italie les a empruntés.

Sur ce point, toujours si délicat, des influences de l'art français sur l'art italien, je ne puis mieux faire que de citer les opinions de la critique italienne elle-même. Natale Bal-

doria, dans un très savant article sur un *Avorio del Museo vaticano*,[1] a indiqué quelques unes de ces influences, en prenant comme exemple les sculptures de la façade d'Orvieto.

« Dans la sculpture italienne de la seconde moitié du XIII siècle et dans celle du XIV siècle, le motif de l'*Adoration des Mages* vient de l'art gothique » (p. 166).

« L'art gothique avait trouvé, dès la fin du XIII siècle, pour la *Naissance du Christ*, un motif très poétique, qui fut plus tard adopté par Raphäel lui-même, le motif par lequel Marie lève le voile qui recouvre le berceau du petit enfant (p. 131). De même c'est dans l'art français que St. Joseph sort de son attitude immobile pour contempler l'Enfant Jésus et lui faire fête » (p. 128).

« C'est dans l'art gothique du XIV siècle que commencent, pour la représentation du Crucifiement, les premiers types de la forme réaliste.... La représentation des souffrances du Christ fut l'œuvre des peuples du Nord qui ont une manière de sentir plus profonde que les peuples du Midi » (p. 137).[2]

Vierge de Nino pisano
Eglise de Ste. Marie Nouvelle à Florence
(Vers 1350)

En outre, si nous étudions la technique de l'art qu'André de Pise inaugura à Florence et dont nous venons d'admirer les brillantes manifestations dans la Porte du Baptistère, dans le Campanile et à Orvieto, technique qui n'a aucun rapport avec les œuvres pisanes ou avec les œuvres de l'antiquité classique, nous verrons qu'elle se lie étroitement à l'art français du XIII siècle. Si André de Pise n'a pas voyagé en France, au moins est-il certain qu'il était très au courant de l'art de Chartres, de Paris et d'Amiens.[3]

Si nous comparons l'art florentin créé par André de Pise avec l'art français, nous constatons tout d'abord, au point de vue de la statue en ronde bosse, l'éclatante supériorité de l'école française. Tandis que les statues se comptent par centaines dans chacune de nos cathé-

(1) *Archivio storico dell'Arte* (1888).

(2) Je n'ai pas besoin de rappeler ici que cette influence exercée par la France sur l'Italie, au XIII et au XIV siècle, ne se borna pas aux arts, mais fut non moins considérable dans les lettres. Récemment, dans une série de conférences faites en Italie sur la *Vita italiana nel Trecento*, M. Arturo Graf le disait : « Les légendes sacrées ou profanes, qui eurent cours pendant le moyen âge et furent, pendant de longs siècles le patrimoine commun de la chrétienté, naquirent presque toutes hors de l'Italie.... De la France, les Italiens reçurent notamment les légendes épiques du cycle carolingien et du cycle breton » (pp. 436 et 438).

(3) De même, je le pense, des études attentives montreront qu'un art semblable à celui de Giotto a existé en France dès le début du XIII siècle, et s'est manifesté, soit dans les miniatures, soit dans les vitraux, soit dans les fresques.

drales, c'est à peine si, à Florence, pendant tout un demi-siècle, nous pouvons en citer une douzaine. L'Italie, du reste, pendant tout le cours de son développement artistique, même avec Donatello et Michel-Ange, ne créera rien de supérieur aux *Chevaliers* et aux *Reines* de Chartres, à la *Vierge* et au *Dieu* d'Amiens, aux *Apôtres* de la Sainte-Chapelle, à l'*Ange* de Reims, à l'*Ancienne* et à la *Nouvelle Loi* de Strasbourg.

Il ne faut pas non plus chercher dans l'art florentin les grandioses bas-reliefs qui décorent le tympan des cathédrales françaises. Le style de l'architecture italienne n'a pas permis aux sculpteurs florentins d'imiter les Portes de Paris, d'Amiens, de Reims ou de Bourges.

Les points de comparaison entre l'art florentin et l'art français sont donc ailleurs. L'art d'André de Pise fut exclusivement consacré à des bas-reliefs de faible dimension, décorant la partie inférieure des édifices, placés tout à portée de la vue, et où la qualité maîtresse devait être la finesse de l'exécution. Or, cet art, la France aussi l'a connu et en a donné d'excellents modèles, un siècle déjà avant André de Pise. Je me contenterai de citer quelques exemples:

Notre-Dame de Paris: Les Travaux, bas-reliefs sur les montants de la Porte de la Vierge (1220).

Bas-reliefs des chapelles absidiales (1310).

Rouen: Tympan de la Porte sud: trois scènes de la vie de St. Jean-Baptiste: Salomé dansant, Salomé présentant la tête de St. Jean, Décollation de St. Jean.

Bas-reliefs du Portail des libraires et du Portail de la Calende, XIV siècle.

Amiens: Petits sujets dans les encadrements trilobés du portail principal, XIII siècle.

Reims: Bas-reliefs autour des portes, XIII siècle.

Auxerre: Bas-reliefs de la porte principale, fin XIII siècle.

Bourges: Scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament: « comme à Notre-Dame de Paris on rencontre en quantité ces petites compositions ciselées avec un précieux délicat, vivantes, spirituelles, toutes remplies de trouvailles d'expression, de mimiques ravissantes, de gestes imprévus et mordants qui semblent d'un Ghiberti ou d'un Pisanello avant la lettre. »[1] XIII siècle.

Lyon: Bas-reliefs de l'église St. Jean, XIV siècle.

Vierge du Chœur de Notre Dame de Paris
(Art français
Première moitié du XIV siècle)

(1) LOUIS GONSE, *L'Art gothique*, p. 420.

Mais quelle que soit sur ce point la beauté de la sculpture française, il faut reconnaître qu'elle a été surpassée par l'école italienne. Il semble que ces petits bas-reliefs n'ont joué qu'un rôle accessoire dans l'école française, dont l'attention était concentrée pour ainsi dire tout entière dans les travaux de statuaire monumentale, dans les statues en ronde bosse, ou dans les immenses bas-reliefs décorant le tympan des portes. Peut-être aussi la nature des matériaux explique-t-elle la subordination de ce genre dans l'école française et par contre son extraordinaire développement en Italie. Le marbre avec la finesse de son grain et le bronze plus poli encore devaient conduire l'école italienne à une délicatesse de travail que les tailleurs de pierre français ne pouvaient atteindre. Par la finesse de l'exécution, par la précision des formes, la pureté du dessin, la beauté des nus, l'école florentine a surpassé l'école française. La France n'a rien à mettre en parallèle avec les *Vertus* d'André de Pise ou la *Naissance d'Ève* d'Orvieto.

Ange de l'Annonciation de Nino pisano - Musée de Lyon

Avec les sculptures d'Orvieto nous sommes parvenus jusqu'aux maîtres florentins nés dans les premières années du XIV siècle, maîtres qui appartiennent tous à l'école d'André de Pise. Parmi les artistes de cette école, dont nous connaissons les noms et les œuvres, il faut citer les deux fils d'André de Pise, *Nino* et *Tommaso*, puis un étranger, *Alberto Arnoldi*, et enfin le maître qui imprime un nouveau caractère à la sculpture florentine, *Andrea Orcagna*.

André de Pise eut deux fils, Nino et Tommaso. Au moment où vivent ces maîtres, c'est-à-dire dans la première moitié du XIV siècle, la sculpture n'est pas encore en grand honneur à Florence; aussi nous ne les voyons pas demeurer dans cette ville; ils s'installent à Pise et pendant quelque temps nous les rencontrons à Orvieto. *Nino* fut architecte du Dôme d'Orvieto, après la mort de son père. S'il était réellement l'auteur des bas-reliefs de la *Genèse* d'Orvieto, nous pourrions comprendre le jugement de Vasari qui a dit: « André fut aidé dans la *Porte du Baptistère* par son fils Nino, qui fut plus tard un bien meilleur maître que son père. » Mais, à nous en tenir aux œuvres certaines que nous possédons de Nino, nous ne saurions porter un semblable jugement. Nino toutefois est un excellent maître, qui, en particulier, s'est montré le digne successeur de Jean de Pise dans cette représentation des Madones, si nombreuses en Italie à partir de la seconde moitié du XIV siècle.

Avant cette époque, la grande statuaire qui brillait en France d'un si vif éclat depuis plus de deux siècles n'existait pour ainsi dire pas en Italie. Dans l'école pisane elle-même, les statues sont rares; c'est à peine si nous pouvons citer quelques Madones de Jean de Pise et d'Arnolfo di Lapo. Le chef illustre de l'école, Nicolas, n'a

sculpté aucune grande statue. Mais, à défaut de statues, ces maîtres ont sculpté des statuettes et, dans la formation de l'art italien, ces statuettes, dont Nicolas de Pise et ses élèves ont orné leurs chaires, constituent un des facteurs les plus importants. Ces statuettes prouvent que Nicolas de Pise et les maîtres de son école ont subi profondément l'action de la sculpture du Nord, et spécialement celle de l'école française. Nicolas de Pise, qui, par ses bas-reliefs, se rattache à l'ancien art romain, ne demande plus rien à cet art romain dès qu'il s'agit, dans ses figures isolées, de représenter la Vierge, le Christ ou les Saints. C'est qu'ici il se trouvait en présence d'une tradition déjà constituée, tradition que la France avait imposée à l'Europe entière.

A voir les statuettes qui ornent la *Chaire de Sienne* (1265) et la *Châsse de Bologne* (1267) et notamment celles qui représentent la Vierge, on se croirait en présence d'œuvres françaises, datant des premières années du XIII siècle. Les mêmes qualités de noblesse se retrouvent encore dans une œuvre d'Arnolfo di Lapo, dans la *Madone* assise qui surmonte le tombeau du cardinal de Braye, à Orvieto.

Vierge de l'Annonciation de Nino pisano – Musée de Lyon

Jean de Pise n'a déjà plus la grandeur de son père; avec lui l'art tend à perdre sa solennité et la Vierge n'est plus une reine présentant son fils comme un roi, mais une mère aimant son petit enfant. L'idée de maternité succède à l'idée de souveraineté. En agissant ainsi, l'école italienne, avec Jean de Pise, suivait fidèlement l'évolution de l'école française.[1] C'est dans le même sentiment et avec plus de tendresse encore, avec cette grâce qu'il tenait de son père, que Nino a représenté cette série de Madones, allaitant l'enfant, jouant avec lui, ou lui présentant des fleurs et des oiseaux. Elles ont la plus grande analogie avec les œuvres de l'école française, telles que les *Vierges* du Chœur et du Portail nord de Paris, la *Vierge dorée* d'Amiens, la *Vierge* de Villeneuve, la *Vierge* de Jeanne d'Évreux, de 1340.

Les principales Madones de Nino pisano sont la *Madone de Sainte Marie Nouvelle* à Florence, sans doute une de ses premières œuvres, et deux *Madones* dans l'église de la Spina à Pise, l'une, à mi-corps, allaitant l'enfant Jésus, l'autre, de grandeur naturelle, présentant une fleur à l'enfant Jésus. Cette dernière Madone reproduit le type même de la Madone de Sainte Marie Nouvelle, mais porté à un rare degré de perfection. Aux côtés de cette Madone deux statues représentant St. Jean Baptiste et St. Pierre sont également

(1) A comparer la *Madone* du Campo Santo de Pise et la *Madone* de Prato avec les Vierges françaises de la fin du XIII siècle.

l'œuvre de Nino pisano. La tradition veut que, dans la statue de St. Pierre, Nino ait re produit les traits de son père, André de Pise.

Pour savoir à quel point est complète cette harmonie que je ne cesse de signaler entre l'art français et l'art italien, il suffit de comparer une des Madones de Nino pisano avec la Vierge du chœur de la Cathédrale de Paris dont nous donnons une reproduction.

Madone de Nino pisano
Eglise de la Spina à Pise
(Vers 1360)

L'œuvre la plus considérable de Nino pisano est la Tombe de l'Archevêque Simone Saltarelli (1342) dans l'église Ste. Cathérine à Pise. L'Archevêque est couché sur un sarcophage orné de trois bas-reliefs représentant diverses scènes de sa vie. Au-dessus de lui s'élève un baldaquin assez bas, soutenu par des colonnes rapprochées, au devant desquelles des Anges écartent des rideaux. Enfin le Tombeau est surmonté par un vaste pinacle abritant une Madone entourée d'Anges, qui a beaucoup de rapports avec la Madone de Ste. Marie Nouvelle. C'est en somme une répétition des tombeaux siennois, et en particulier du Tombeau du Cardinal Petroni, du Dôme de Sienne.

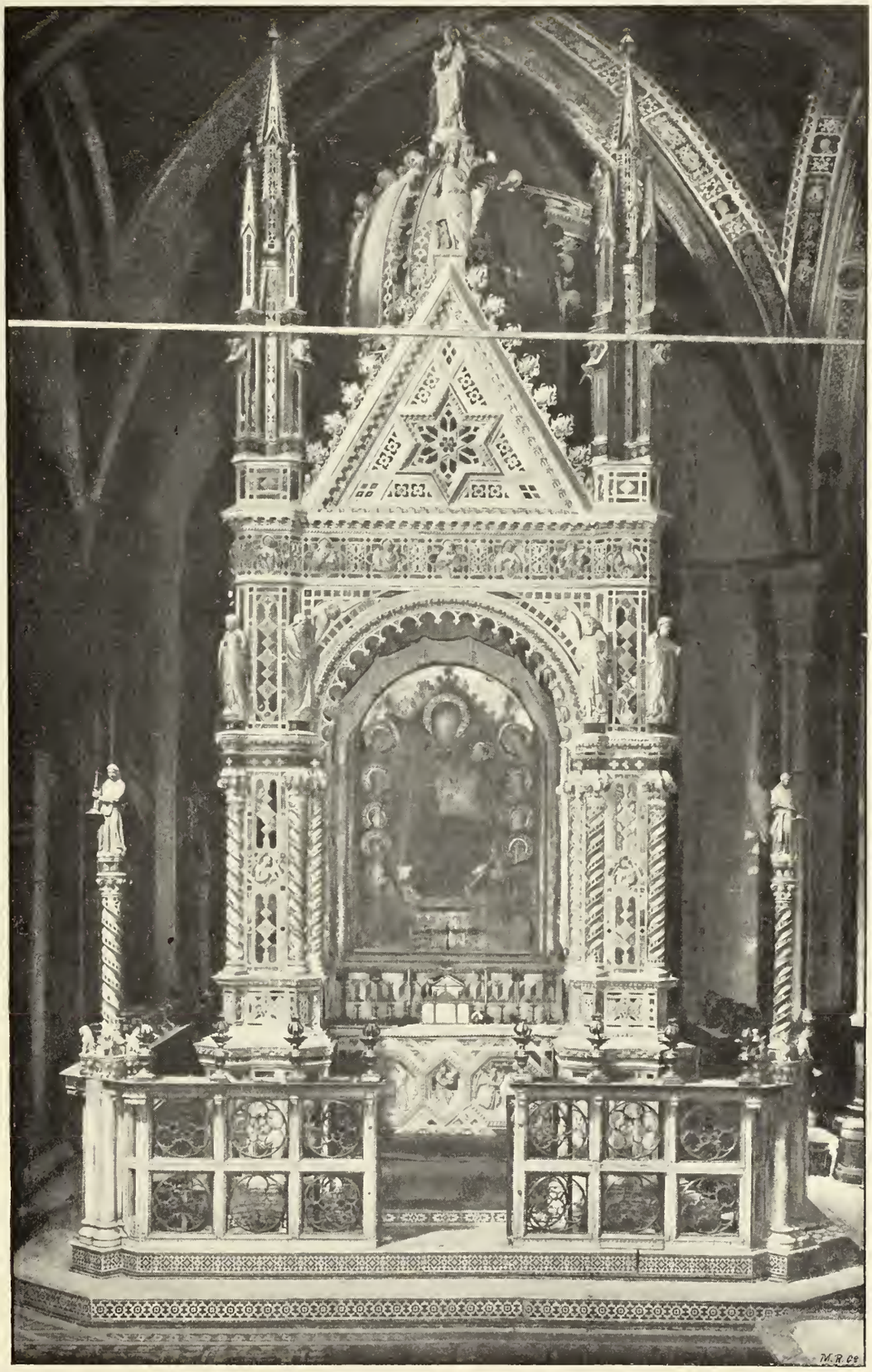
Ce Tombeau, malgré son importance, est de mérite secondaire. Il ne brille ni par la nouveauté de l'architecture, ni par la beauté de la décoration; il nous prouve que Nino n'était pas fait pour ordonner de grandes œuvres, mais pour ciseler finement de jolies figures d'Anges ou de Madones.

A Nino ou à son influence doivent encore être attribuées toutes ces œuvres délicates, de sentiment si poétique, qui proviennent de la région pisane, telles que l'*Ange* de la collection Timbal, au Musée de Cluny, et les *Annonciations* de l'église Ste. Cathérine, du Musée de Pise, du Musée du Louvre et celle du Musée de Lyon.

Nous reproduisons l'*Annonciation* du Musée de Lyon, une des œuvres les plus charmantes du XIV siècle, et certainement une des plus belles pièces de l'art italien qui existent à l'étranger. C'est un grand honneur pour le Musée de Lyon d'avoir su discerner et acquérir un tel chef d'œuvre. Il n'existe dans le monde que trois Musées qui ont dirigé leur attention du côté de la sculpture italienne, les Musées de Londres, de Berlin et de Paris; et le Musée de Lyon, quoique ne disposant pas à beaucoup près des mêmes ressources que ses puissants rivaux, par une acquisition telle que l'*Annonciation* de Pise, a mérité d'être cité après eux.[1]

Toutes ces sculptures datent du milieu du XIV siècle. Quoique nées à Pise, elles n'appartiennent plus à l'école créée par Nicolas de Pise, au XIII siècle, à la seule école

(1) Comme argument pour attribuer l'*Annonciation* du Musée de Lyon à Nino, je rappellerai que cette *Annonciation* provient de l'église Sainte Cathérine de Pise, église dans laquelle se trouve précisément l'œuvre la plus importante de Nino, le tombeau de l'évêque Saltarelli.



Tabernacle d'Or San Michele, par Orcagna
(1349-1359)

qui doive être appelée école pisane; elles appartiennent à l'influence florentine, elles sont la manifestation de l'art créé par Andrea et transporté à Pise par son fils.

Une admirable statue du *Christ*, d'une expression très émue, qui surmontait autrefois la porte principale du Campo Santo ne saurait être attribuée à Nino pisano et doit-être considérée comme une des dernières productions de l'art à Pise, à la fin du XIV siècle.

On peut passer sous silence les œuvres de *Tommaso* qui fut bien loin d'égaler en valeur son frère, Nino. L'Autel de St. François au Campo santo de Pise est caractéristique de sa manière lourde et sans expression.

Dans le même sentiment que Nino, un maître originaire de Milan, *Alberto Arnoldi*, qui a joué à Florence un rôle important comme architecte, a sculpté une grande Madone sur l'autel de la chapelle de la Miséricorde (1358) et une Madone en bas-relief sur la porte extérieure de cette chapelle (1361). – D'autres œuvres anonymes me paraissent être de même style, par exemple : une Madone en bas-relief qui décore la porte de la chapelle du Bargello; une Madone sur la face du Campanile regardant le Dôme, et une Madone entourée d'anges à Santa Croce. Ces deux dernières œuvres, dans lesquelles l'Enfant Jésus cherche à repousser le doigt de sa mère qui lui chatouille le cou, sont visiblement du même maître.

Nous ne savons pas si *Orcagna* (1308?-1368) a été l'élève d'André de Pise, mais il est certain qu'il s'est inspiré de ses œuvres; il continue sa tradition, en la combinant toutefois avec la manière particulière aux peintres de l'école giottesque.[1]

Orcagna est après Giotto le plus grand maître florentin du XIV siècle. Comme Giotto, il fut surtout un peintre et c'est seulement devant une de ses fresques, devant le *Paradis* de Sainte Marie Nouvelle, par exemple, que l'on peut connaître toute la grandeur de son génie. Dans l'art giottesque, aucun maître plus qu'Orcagna n'a su conserver la puissance du chef de l'école, mais Orcagna a de plus le mérite d'avoir introduit dans la peinture florentine une qualité nouvelle, le culte de la beauté physique. Ce sentiment de la perfection des formes que Giotto avait paru un peu négliger, tout absorbé qu'il était par l'expression de la pensée, avec Orcagna l'école florentine va le connaître, et cette recherche de la beauté corporelle uni à la noblesse et à la force de la pensée va créer des œuvres d'une beauté sublime. Le *Paradis* de Sainte Marie Nouvelle est une de ces conceptions géniales qui peuvent avoir des rivales, mais qui n'ont pas été surpassées. Cette vision du Paradis, telle qu'Orcagna nous la présente, est bien vraiment une des plus belles que la pensée humaine ait conçue. Fra Angelico, le seul maître que l'on puisse comparer

(1) Orcagna fut immatriculé dans la compagnie des peintres en 1343 et, dans celle des sculpteurs, seulement en 1352. Milanesi fait remarquer à ce propos qu'il est peu probable qu'Orcagna ait appris la sculpture dans l'atelier d'André de Pise. Il suppose que son maître fut Neri di Fioravanti, qui lui servit de patron lorsqu'il se fit inscrire parmi les sculpteurs.

à Orcagna, a créé un Paradis trop exclusivement modelé sur la vie monastique. L'idéal de sa pensée est un jeune néophyte tout absorbé dans la prière, un être contemplatif, renonçant à la vie terrestre, abdiquant sa qualité d'homme pour ne songer qu'à la vie future. Orcagna, au contraire, rêve un idéal fait de tout l'épanouissement de la vie humaine et l'on peut dire que les êtres dont il peuple le Paradis sont bien vraiment des corps glorieux.

Nous ne connaissons qu'une seule œuvre de sculpture d'Orcagna, le *Tabernacle d'Or San Michele;* mais c'est une des pièces les plus importantes de l'art italien. Je rappelle brièvement les circonstances dans lesquelles ce Tabernacle fut commandé.

A la place où se trouve aujourd'hui l'église d'Or San Michele, il existait primitivement une église dédiée à l'Archange St. Michel, qui fut détruite vers le milieu du XIII siècle. Sur son emplacement on établit le marché au grain et, vers 1280, on construisit une Loggia pour ce commerce. Vasari dit que cette première construction avait été faite par Arnolfo di Lapo.

Sur l'un des piliers de cette Loggia était une Image de la Sainte Vierge, qui ne tarda pas à devenir très populaire, et une Communauté spéciale se créa en son honneur, les Laudesi ou Chantres de Marie. Nous savons par Villani que, dès 1292, cette Congrégation avait pris une très grande importance en raison des miracles opérés par l'Image de la Vierge et des donations qui lui étaient faites.

Telle était la situation lorsqu'un incendie vint détruire la Loggia en 1304. Quelle que fut l'importance de cette Loggia au point de vue commercial, elle resta longtemps sans être réédifiée et ce fut seulement en 1336 que la Seigneurie la fit reconstruire à ses frais.

En 1348, la peste, qui ravagea Florence et qui diminua de plus d'un tiers la population de la ville, avait valu à la congrégation hospitalière des Laudesi des dons et des legs importants. C'est à la suite de cette peste que fut commandé à Orcagna, en 1349, un Tabernacle en l'honneur de la Vierge miraculeuse.

Pour juger la sculpture d'Orcagna, il ne faut pas oublier qu'il fut surtout un peintre, et un peintre de l'école giottesque, c'est-à-dire un fresquiste, habitué à couvrir de grandes surfaces et à subordonner l'exécution des détails à l'expression de l'ensemble. C'est ainsi que, dans les bas-reliefs du *Tabernacle* d'Or San Michele, nous trouverons une grande élévation de pensée, une ordonnance très claire, des motifs très expressifs, mais le détail des mains et des bras sera beaucoup plus sommaire que dans les œuvres d'André de Pise. Avec Orcagna, la sculpture ne gagne rien du côté de l'exécution des détails, elle gagne du côté de l'ampleur du motif et de l'énergie de la pensée.

De plus, si nous comparons le *Tabernacle* avec les peintures d'Orcagna, nous ferons une autre réflexion. A Or San Michele, Orcagna se montre moins préoccupé que dans ses peintures de la beauté physique, et paraît rechercher avant tout l'expression dramatique. La cause de ce changement doit, à mon sens, être recherchée dans la date de ces différentes œuvres. Le *Tabernacle* d'Orcagna est une œuvre de l'âge mûr, et Or-

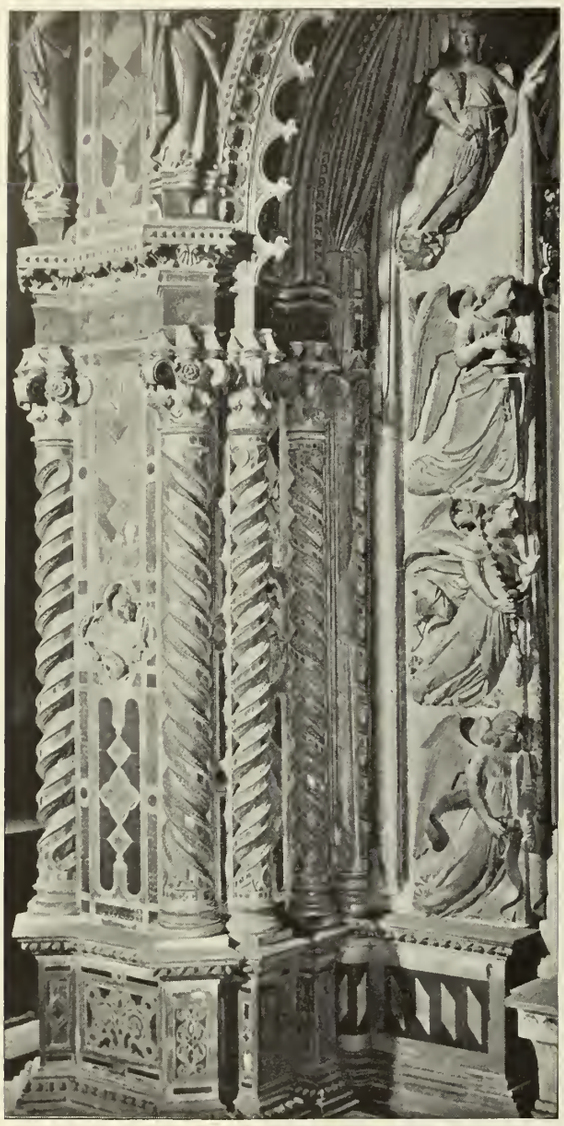
cagna, comme Donatello et comme Michel-Ange, subit une évolution que l'on peut observer chez la plupart des artistes. Avec l'âge ils se préoccupent de plus en plus de l'expression de la pensée. Comme Donatello et Michel-Ange, Orcagna est élégant et gra-

Le Mariage de la Vierge
Bas-relief du Tabernacle d'Or San Michele, par Orcagna

cieux dans sa jeunesse et devient dramatique dans sa vieillesse. Nous ne connaissons pas la date exacte des peintures de Sainte Marie Nouvelle, mais elles sont certainement antérieures aux sculptures d'Or San Michele, qui, commencées en 1349, ont été terminées en 1359.

Envisagé au point de vue que nous venons de considérer, le grand relief de la *Mort de Marie*, qui décore la face postérieure du Tabernacle, est une pièce capitale de

l'art italien. Il faut faire abstraction d'une certaine raideur dans l'expression, d'une certaine maladresse, qui parfois fait grimacer les figures, mais, ces réserves faites, on peut admirer pleinement l'ordonnance grandiose, le mouvement, l'ampleur, la solennité de la scène et le sentiment dramatique.



Pilastres du Tabernacle d'Or San Michele par Orcagna

Dans le Tabernacle d'Or San Michele, pour la première fois, nous voyons apparaître dans l'art italien ce motif de la *Mort de la Vierge* qui eut un si prodigieux succès dans l'art français du XIII siècle.

On sait comment, s'appuyant sur un poème apocryphe attribué à St. Jean l'évangeliste, l'art du XIII siècle a représenté les diverses scènes de la *Mort de la Vierge*.

La Vierge, par une faveur du ciel, aurait obtenu que tous les apôtres fussent réunis à son lit de mort et que le Christ descendît du ciel pour recueillir son âme. Quarante jours après avoir été ensevelie par les apôtres dans la Vallée de Josaphat, la Vierge ressuscita entre les bras des Anges, monta au ciel et, assise à la droite de son fils, fut couronnée par lui. De là un certain nombre de scènes dont l'art s'est emparé : la Mort de la Vierge, son Ensevelissement par les Apôtres, un Ange rapportant du ciel l'âme de la Vierge, la Résurrection de la Vierge entourée par les Anges, son Assomption, son Couronnement dans le Ciel. On trouvera les plus admirables reproductions de ces motifs à Laon, à Chartres, à Paris et à Amiens.

Le motif de l'Assomption qui seul subsistera aux siècles suivants ne fut pas tout d'abord représenté. Je ne sais pas si l'on en citerait un seul exemple au XIII siècle. Les sculpteurs sur les portes des Cathédrales représentent l'Ascension du Christ, mais non l'Assomption de la Vierge. Je ne crois même pas que, dans son bas-relief, Orcagna ait représenté l'Assomption. La Vierge en effet est assise sur un trône, selon la tradition de l'art français et il semble plus vraisemblable que ce n'est ici qu'une modification du motif du Couronnement.

La Mise au tombeau et l'Assomption de la Vierge

Partie postérieure du Tabernacle d'Or San Michele par Orcagna

Dans l'art français la Vierge assise à côté de son fils reçoit de ses mains la couronne royale. Ici la Vierge est seule et il semble que ce soit une manière d'augmenter encore son importance, en la présentant ainsi aux hommages des fidèles. Le motif d'Orcagna est une transition entre le Couronnement de la Vierge du XIII siècle et le motif de l'Assomption qui aura tant de succès plus tard et qui seul subsistera de tous ces récits de la Mort de la Vierge.

Je rappelle quel est le rôle du personnage agenouillé sur la terre. Dans la légende de la Mort de la Vierge, dont Jacques de Voragine a recueilli tous les traits, il est dit que St. Thomas ne se trouvait pas au milieu des apôtres lorsque la Vierge ressuscita et, comme il doutait du miracle, il vit revenir à lui du milieu des airs la ceinture de la Vierge.

Ce motif de la *Madonna della Cintola* (Vierge à la ceinture), que nous retrouverons plus tard sculpté par Nanni di Banco sur la porte latérale du Dôme de Florence, devait avoir les prédilections des sculpteurs florentins, car la Ceinture de la Vierge était au nombre des reliques possédées par la Cathédrale de Prato.

Orcagna se conformant aux modèles adoptés dans la décoration des Portes des Cathédrales françaises divise sa scène en deux parties, comme s'il avait à décorer le linteau et le tympan d'une porte, représentant dans le bas l'Ensevelissement de la Vierge et dans le haut sa Glorification dans le ciel.

S'il est évident que dans cette œuvre Orcagna s'inspire des idées et des motifs de l'art français on peut constater, à certains signes, qu'il ne comprend plus les scènes dans leur véritable esprit. Ainsi dans les œuvres françaises, le Christ n'est représenté, tenant dans ses bras un petit enfant, figurant l'âme de la Vierge, que lorsqu'il est à son lit de mort (Voir Chartres, Laon, Senlis); mais il n'a plus aucune raison pour tenir cette âme lorsqu'il assiste à l'Ensevelissement de la Vierge, comme nous le voyons dans le relief d'Orcagna. Or que Orcagna ait représenté, non la Mort, mais l'Ensevelissement de la Vierge, on n'en saurait douter, en voyant le sarcophage et la grotte de rochers au milieu de laquelle la scène se passe.

Je ne crois pas nécessaire de décrire le Tabernacle d'Or San Michele que nos gravures feront connaître mieux que la plus exacte description. Je me contente d'indiquer les sujets représentés en bas-relief sur les quatre faces du Tabernacle:

Face antérieure . . . Le Mariage de la Vierge, L'Espérance, L'Annonciation.
Face de droite . . . . La Naissance de la Vierge, La Foi, La Présentation au temple.
Face de gauche . . . La Nativité, La Charité, L'Adoration des Mages.
Face postérieure . . . La Purification, L'Ange annonçant à la Vierge sa mort prochaine. Et au-dessus de ces bas-reliefs le grand motif de l'Ensevelissement et de l'Assomption de la Vierge.

Dans tous ces bas-reliefs, les mêmes qualités apparaissent, et, dans quelques-uns, où Orcagna conserve sa grâce ordinaire, l'œuvre est faite pour nous séduire sans réserves. Le *Mariage de la Vierge*, par exemple, peut être tenu pour une des œuvres les plus belles de l'art italien. Non moins admirables sont les figures d'anges qui entourent l'image miraculeuse de la Vierge, en l'honneur de laquelle le Tabernacle a été sculpté.

Par l'ordonnance et la décoration du Tabernacle, qui peut être considéré comme une véritable petite chapelle au milieu de laquelle le prêtre dit la messe, Orcagna, le premier, a créé ce style de décoration, particulier à l'art florentin, que nous verrons s'épanouir dans sa forme la plus parfaite, à la fin du siècle, sur les portes du Dôme de Florence.

La ravissante Balustrade qui entoure et protège le Tabernacle d'Or San Michele n'est pas l'œuvre d'Orcagna. Elle fut faite en 1366 par l'orfèvre Piero di Migliore. Construite en marbre et en mosaïque, dans un style aussi voisin que possible de celui du Tabernacle, cette Balustrade comprend de larges vides destinés à ne rien cacher aux yeux des sculptures du Tabernacle, et ces vides sont très heureusement décorés par quelques légers ornements en bronze. Aux angles, sur les pilastres cantonnés de quatre colonnes dont les chapiteaux sont surmontés de petits lions, se dressent d'élégantes colonnettes en spirale sur lesquelles sont des anges tenant des candélabres. L'art avec lequel cette Balustrade a été conçue, pour accompagner le Tabernacle, pour s'harmoniser avec lui, pour le compléter sans lui nuire, est la preuve de la haute valeur de cette compagnie des Orfèvres qui a joué un si grand rôle dans les destinées de l'art florentin. Lorsqu'on étudie la sculpture et même l'architecture à Florence il faut bien se rendre compte de l'importance des Orfèvres; il faut comprendre que leur éducation n'avait aucun rapport avec celle des orfèvres de nos jours, mais que, par l'étendue de leurs connaissances, ils étaient à même de traiter les plus délicates questions de la sculpture et de l'architecture. C'est à la compagnie des Orfèvres que l'art florentin doit des hommes tels que Ghiberti, Brunelleschi et Verrocchio.

Couronnement d'un Empereur
Musée du Bargello
(Troisième quart du XIV siècle)

Piero di Migliore, était un des plus célèbres orfèvres florentins, et, à différentes reprises, nous le voyons jouer un rôle important dans les décisions à prendre relativement à la construction d'Or San Michele et du Dôme. – En 1356, une fissure s'étant produite dans la voûte d'Or San Michele, il fut délégué par sa corporation pour étudier les mesures à prendre. – En 1357 lorsqu'il s'agit de choisir, pour la construction des grands piliers de l'intérieur du Dôme, entre un dessin d'Orcagna et un dessin de Francesco Talenti, on décida tout d'abord qu'Orcagna et Francesco Talenti désigneraient chacun deux experts. Ces experts, n'ayant pu se mettre d'accord, choisirent Piero di Migliore comme

arbitre unique, promettant de s'en remettre à sa sentence. Piero di Migliore se prononça en faveur du projet d'Orcagna. Toutefois cette décision ne trancha pas le différend et, après de nouvelles et longues discussions, ce fut Francesco Talenti qui finit par triompher. – En 1364 nous trouvons Piero di Migliore dans un conseil chargé de résoudre les questions relatives aux voûtes et aux fenêtres supérieures du Dôme. – En 1376 enfin il est encore délégué par les Orfèvres, lorsqu'il s'agit de construire les chapelles absidiales du Dôme.

Candélabre pour le cierge pascal (Ste. Marie Nouvelle)

A l'influence d'Orcagna peut être rattaché un haut-relief découvert, il y a quelques années, près de la Porta romana, et représentant un *Couronnement d'Empereur*. Pour trouver la date de l'œuvre, on s'est appuyé sur une particularité historique. Ici l'empereur n'est pas couronné par le pape, mais par un évêque, et l'on cherche dans l'histoire tous les empereurs qui ont été couronnés par les mains d'un légat. C'est évidemment le XIV siècle qui, en raison du séjour des papes à Avignon, fournit les plus nombreux exemples.[1] Mais cette méthode de recherches ne peut pas à elle seule nous donner de date positive et, en fin de compte, ici comme toujours, c'est le style de l'œuvre qui permet d'arriver aux dates les plus certaines. Des opinions très diverses ont été émises à ce sujet, mais quoique le bas-relief ait été attribué tantôt au XIII siècle et tantôt au XV, et quoique des critiques soient allés jusqu'à prononcer le nom de Luca della Robbia, je pense qu'on ne saurait hésiter à attribuer cette œuvre au XIV siècle. Le sentiment de dignité, l'allure imposante de l'empereur, l'attitude droite, sans maniérisme, sont des signes caractéristiques d'une œuvre antérieure au XV siècle. Et un détail – détail secondaire, il est vrai, au point de vue de la valeur de l'œuvre, mais absolument typique au point de vue de la date – interdit l'attribution du relief à Luca della Robbia ou à tout autre maître du XV siècle, ce sont les plis inférieurs de la robe, plis serrés, très multipliés, sans grande profondeur, traités presque en gravure, qui constituent un signe particulier de la seconde moitié du XIV siècle.

Cette date admise on est tout naturellement conduit à voir dans notre bas-relief le *Couronnement de Charles IV*, couronnement qui eut lieu à Rome en 1355, par les mains du cardinal Pierre d'Ostie. Cette hypothèse coincide en outre avec ce fait, que l'empereur Charles IV fut très favorable à la ville de Florence, et que, par le traité de 1353, il

(1) Henri VII couronné en 1312; Louis de Bavière en 1328 et Charles IV en 1355. Après Charles IV le premier empereur couronné à Rome est Sigismond (1433) et il est couronné par un pape.

leva les condamnations prononcées contre elle par son aïeul Henri VII. On comprend très bien ainsi comment il se trouve à Florence un monument élevé en l'honneur de cet empereur.[1]

On comparera avec intérêt le relief de Florence avec un autre relief du trésor de Monza, sculpté en 1396 par Mathieu de Campiglione, bas-relief qui représente peut-être, comme celui de Florence, le *Couronnement de Charles IV*. Dans les deux reliefs, les figures de l'empereur ont quelque analogie.[2]

Le XIV siècle est, à Florence, le siècle des grands travaux d'architecture et, avant de décorer l'intérieur des édifices, avant de songer au mobilier, on s'occupe surtout d'orner le monument lui-même; c'est pourquoi nous n'avons presque rien à signaler comme mobilier religieux.

Aucune *Chaire* n'a été construite au XIV siècle.

Il faut nous contenter de deux *Candélabres* pour le cierge pascal, celui de Ste. Marie Nouvelle, composé d'une colonne torse avec des enroulements de feuillages au milieu desquels jouent de petits enfants nus, travail de style nerveux et à grand effet; et un autre candélabre de style plus fin, le candélabre du Baptistère, qui remonte aux premières années du XIV siècle et pour certaines parties au XIII. Il consiste en une mince colonne, ornée de petits bas-reliefs, qui porte sur un lion et qui est surmontée par un ange tenant le chandelier.

Bien plus importants sont les *Fonts baptismaux* du Baptistère, pièce de premier ordre, très bien conçue au point de vue architectural et d'un effet décoratif très puissant. Ils sont ornés de six bas-reliefs représentant les baptêmes célèbres : *Saint Jean baptisant le peuple*, *Saint Jean baptisant le Christ*, le *Christ baptisant les apôtres*, le *Christ baptisant Saint Jean*, le *Baptême des enfants*, *Saint Sylvestre baptisant Constantin*.

Récemment, M. Schmarzow, un critique très ingénieux et très hardi dans ses hypothèses, a cherché à démontrer que les bas-reliefs de ces *Fonts baptismaux* appartenaient à deux époques différentes, et que, sur six bas-reliefs, quatre étaient très sensiblement antérieurs à la date 1371 gravée sur l'un d'eux.[3]

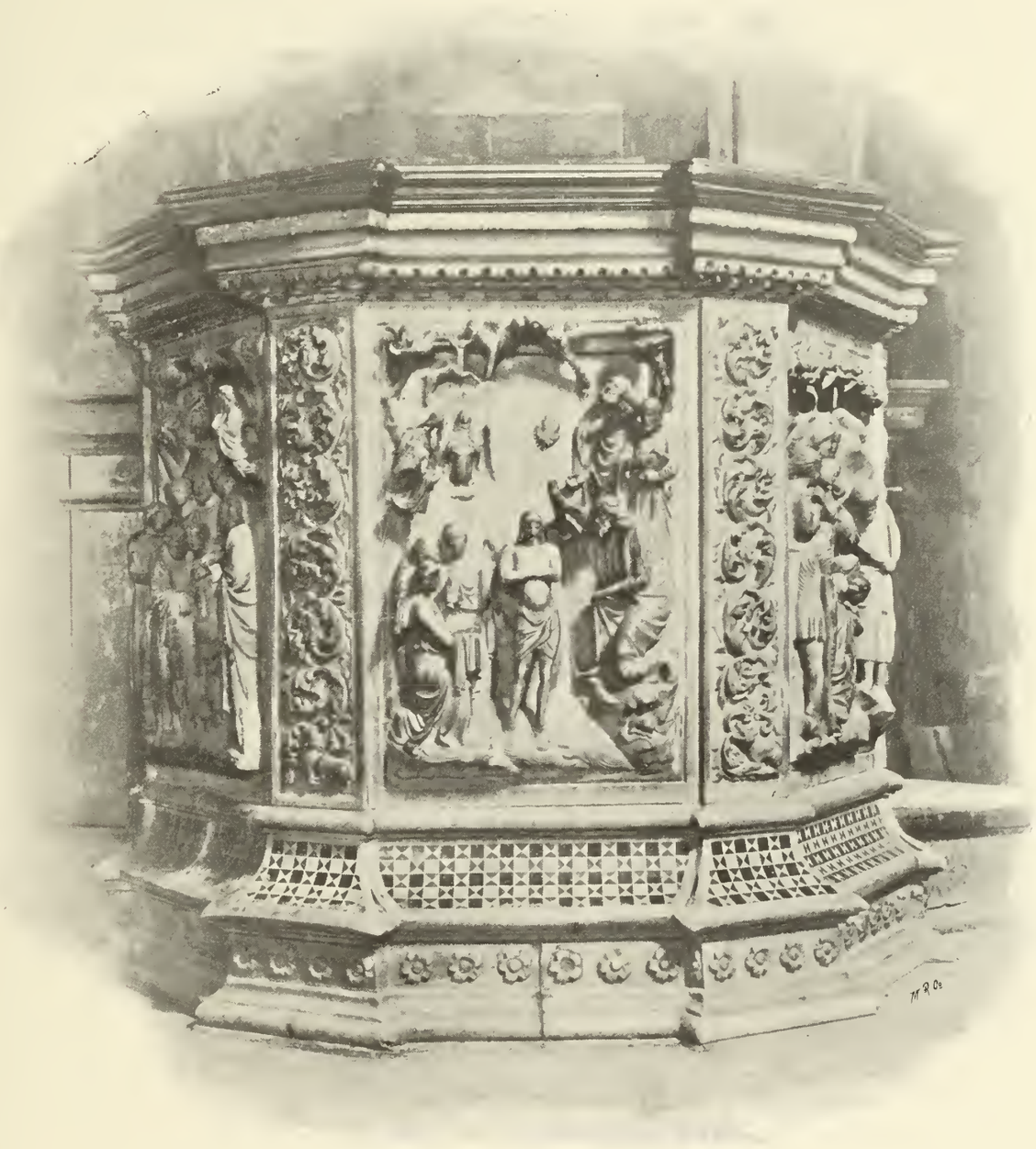
En admettant que dans ces bas-reliefs il y ait encore quelque chose d'archaïque, par exemple un souvenir du style byzantin dans le pli des étoffes, en admettant même, ce que je n'ai pu suffisamment contrôler, qu'il y ait deux manières différentes dans ces reliefs, c'est tout ce que l'on pourrait concéder à M. Schmarzow. Il me paraît impossible de supposer que l'œuvre ne soit pas tout entière du XIV siècle. Jamais, avant le XIV siècle, le bas-relief n'a été traité de cette manière, avec ces personnages fortement en relief et

(1) Dans notre bas-relief, l'empereur porte la couronne impériale : mais c'est le seul insigne de sa dignité. Il est vêtu d'un costume ecclésiastique, aube et étole, selon le cérémonial du couronnement. (Voir MURATORI, *Ordo coronationis*).

(2) Ce bas-relief a été gravé dans le *Bulletin monumental* (année 1883, p. 240); article de M. Barbier de Montault sur le *Trésor de Monza*.

(3) *Archivio storico dell'Arte*, anno II, fasc. VIII.

presque détachés du fond, avec ces dégradations, ces dispositions de figures sur plusieurs plans et ces accessoires, arbres et rochers, si nettement détaillés.



Fonts baptismaux du Baptistère de Florence
(1371)

Les *Fonts baptismaux* du Dôme de Florence sont aussi du XIV siècle, mais leur décoration est purement ornementale. C'est une des rares pièces italiennes de style entièrement gothique.

Tombeaux. – Au XIV siècle, nous ne rencontrons à Florence aucun monument funéraire important. Cela tient à l'état démocratique de cette ville où il n'y avait pas de famille régnante ni de citoyens assez riches ou assez orgueilleux pour élever des monuments somptueux à leur mémoire.

Au XIV siècle, les monuments funéraires importants se trouvent dans les régions d'Italie constituées monarchiquement. Milan possède les tombes des Visconti (1327-1329-1350), Vérone, celles des Scaliger (1329-1351-1375), et Naples, celles de la famille d'Anjou (1332-1338-1343). Le séjour des papes à Avignon a privé l'Italie du XIV siècle de tombes papales. Après le tombeau de Benoît XI, sculpté par Jean de Pise en 1304, il faut attendre la tombe de Grégoire XI, élevée en 1378 à Santa Francesca Romana.

A Florence, les tombes que nous rencontrons, sont principalement des tombes d'évêques, tombes assez modestes, et celles plus modestes encore de quelques citoyens florentins.

Il faut remarquer, en outre, que les tombeaux élevés à Florence pendant la première moitié du siècle ne sont pas l'œuvre d'artistes florentins. Cela ne doit pas nous surprendre, car nous avons vu que les premières manifestations de l'activité florentine en sculpture ne remontent pas au delà du Campanile de Giotto (1334) et de la Porte d'André de Pise (1330).

Pendant le premier tiers du XIV siècle, la prédominance artistique, à Florence et en Toscane, appartient aux sculpteurs siennois. Ces maîtres siennois, qui, par suite de la décoration de leur cathédrale, étaient devenus d'habiles tailleurs de pierre, ces maîtres qui, en dehors de la décoration de cette cathédrale, ne paraissent pas avoir eu l'occasion de déployer leur activité dans leur propre ville, sont très recherchés, non seulement dans la Toscane, mais dans l'Italie toute entière, et il semble qu'ils aient eu une véritable spécialité pour les monuments funéraires.

Tino di Camaïno est l'auteur de la tombe de l'évêque Antonio Orso, au Dôme de Florence (1336) et de la tombe de l'évêque Tedice Aliotti, élevée la même année à Ste. Marie Nouvelle. Par analogie avec ce dernier tombeau, je crois pouvoir attribuer à Tino di Camaïno, ou à un de ses élèves, un des plus intéressants et des plus anciens monuments du XIV siècle florentin, le monument de la famille Baroncelli, daté de l'année 1327. Le monument me paraît de style siennois. La riche bordure, avec des feuillages enroulés à forts reliefs, est tout à fait dans le style des colonnes de la porte du Dôme de Sienne, et je l'attribue à Tino, par suite de l'analogie existant entre la décoration du socle et celle du socle du monument Tedice Aliotti. Dans les deux monuments, le socle est décoré de trois demi-figures très expressives représentant le *Christ*, la *Vierge* et *Saint Jean*. (Ces demi-figures sont un motif favori de l'école siennoise, qu'on retrouvera notamment sur le linteau des deux portes latérales de la façade du Dôme de Sienne).

Encore siennoise est la tombe de Gaston della Torre, patriarche d'Aquilée, dans le cloître de Santa Croce (1317). Je ne puis dire quel est le nom du sculpteur, mais c'est évidemment le même qui a sculpté la tombe du cardinal Petroni, dans le transept gauche

du Dôme de Sienne. Dans les deux tombes, le sarcophage est décoré des trois mêmes reliefs, séparés par des statuettes; au milieu, la *Résurrection du Christ*, et, sur les côtés, le *Christ apparaissant à la Madeleine* et l'*Incrédulité de St. Thomas*. On attribue ce monument tantôt à Gano, tantôt à Agostino de Sienne.

Le type des tombeaux siennois est un simple sarcophage fixé à la muraille par des consoles. Le mort est étendu sur un sarcophage, dont la partie antérieure est décorée de bas-reliefs.

Toutes ces œuvres siennoises ont le même caractère de gravité un peu austère, d'exécution rude, et elles font à Florence un violent contraste avec les œuvres si gracieuses et si délicates du génie florentin.

L'école siennoise, si prospère pendant le premier tiers du XIV siècle, ne tarda pas à s'affaiblir et à être complètement annihilée par l'école florentine. La mort de Tino de Camaïno, en 1339, peut être considérée comme ayant marqué la fin de cette première école siennoise.

A partir de cette époque, lorsqu'en Italie on veut un sculpteur, on ne s'adresse plus ni à Pise, ni à Sienne, mais à Florence. C'est ainsi que, lorsque la famille d'Anjou veut élever un monument au roi Robert, elle fait appel à des sculpteurs florentins. Et cette école florentine, qui, chez elle, au XIV siècle, n'eut à élever aucun monument funéraire important, va créer à Naples un monument magnifique, un des plus grandioses qui aient été conçus en Italie. Seule, la tombe de Jules II, rêvée par Michel-Ange, aurait pu rivaliser en magnificence avec la tombe du roi Robert.

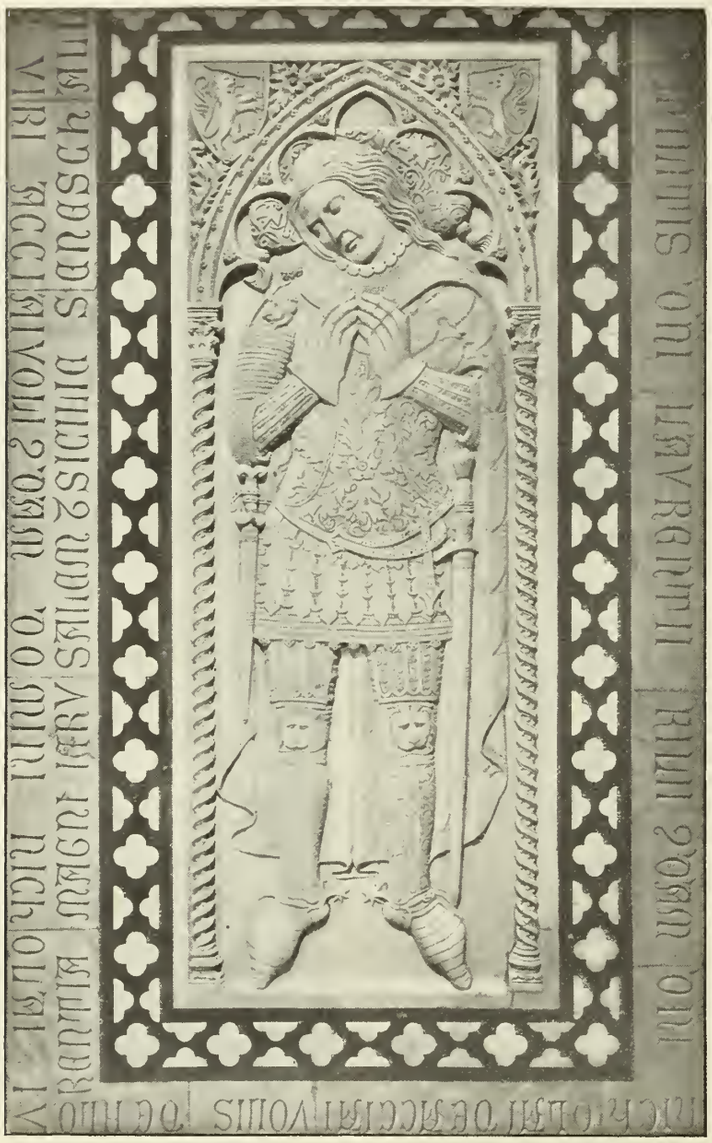
Cette tombe est l'œuvre de deux Florentins, les frères Baccio et Giovanni, dont nous connaissons les noms par le contrat de 1340, mais sur lesquels nous ne possédons aucun autre renseignement.

Monument Baroncelli dans l'Église Santa Croce (1327)

Le Tombeau, placé sous un immense baldaquin supporté par quatre pilastres garnis de niches et de statues, se compose de trois étages. Au sommet, la Vierge, à laquelle St. François et Ste. Claire présentent le roi Robert et sa femme; en dessous, le roi Robert siégeant sur son trône en grand costume de cour, et en bas le sarcophage. Le sarcophage est décoré de sept figures assises représentant le roi, ses deux épouses et d'autres personnes de sa famille. Sur le sarcophage, le roi est couché en habit de franciscain; à ses côtés deux anges soulèvent des courtines et dans le fonds sept figures debout personnifient les vertus du roi.

Ce tombeau n'a aucun caractère florentin, quoiqu'il soit sculpté par des artistes de Florence. C'est ici, développé, considérablement agrandi, le type des tombeaux créés par

les artistes pisans et siennois. La tombe du cardinal de Braye, par Arnolfo di Cambio, marque la première étape de cet art, et la tombe du roi d'Anjou, la dernière. Dans ce tombeau du roi Robert, peut-être conviendrait-il aussi de faire une large part à l'influence française.



Pierre Tombale de Lorenzo Acciaioli à la Chartreuse d'Ema
(Fin du XIV siècle)

Il faut remarquer, que dans ce tombeau, la conception de l'ensemble, le parti architectural, sont supérieurs à l'exécution. L'exécution ici est dure et tout à fait dépourvue de l'élégance et de la finesse qui étaient à ce moment le propre de l'école florentine. Les deux auteurs du tombeau se rattachent à la tradition siennoise plus qu'à l'école florentine. Et cela ne surprend pas, car ils travaillent dans un milieu où l'influence siennoise était prépondérante. Depuis plusieurs années, Tino di Camaïno était le sculpteur de la famille d'Anjou et les auteurs du tombeau du roi Robert peuvent être considérés comme ses disciples.

Ce Mausolée dont la hauteur est de 15 mètres est placé au fond du chœur de l'église Santa Chiara à Naples.

A Florence même, pendant la fin du XIV siècle, nous ne trouvons pas de monuments funéraires importants. Il faut nous contenter de signaler un certain nombre de pierres tombales. Les plus belles se voient à Santa Croce et à la Chartreuse d'Ema, qui possède les tombes célèbres des Acciajuoli. Celle de Lorenzo Acciajuoli (1366) peut passer pour le chef-d'œuvre du genre, en Italie.

Enfin nous terminerons cette revue des monuments funéraires florentins en signalant une tentative particulière à l'école florentine. Ce sont des tombeaux dans lesquels la partie principale n'est pas une œuvre sculptée, mais une œuvre peinte. On conçoit qu'une telle tentative ait été faite dans une ville où l'école des fresquistes brillait d'un éclat in-

comparable. Comme type de ces tombeaux, il faut citer la tombe d'Andrea de Bardi, à Santa Croce, où le fond est décoré d'une fresque de *Giottino*, la *Mise au tombeau*, et la tombe d'Uberto de Bardi, ornée d'une fresque représentant le *Jugement dernier*.

Comme dernier terme de cette tentative, l'école florentine devait concevoir des monuments tout en peinture. C'est ainsi que, au Dôme de Florence, on peut voir les deux célèbres monuments peints par Andrea del Castagno et Paolo Uccello. Mais ce genre de monuments, créé par les peintres de l'école giottesque, n'était pas destiné à un grand avenir et il disparut dès les premières années du XV siècle.

Vierge de l'Église de la Spina, par Nino pisano

Bas-relief du Tabernacle de l'« Arte dei Vaiai » (Art des Fourreurs)
Or San Michele. (Vers 1400)

CHAPITRE III

FIN DU XIV SIÈCLE

Jusqu'ici, en parlant de la sculpture florentine au XIV siècle, nous avons étudié des œuvres de premier ordre, telles que la *Porte du Baptistère*, les *Bas-reliefs du Campanile*, la *Façade d'Orvieto* ou le *Tabernacle d'Or San Michele*, mais nous n'avons pas encore constaté l'existence, à Florence, d'une véritable école de sculpteurs. Rien d'analogue à ce que nous observons dans la peinture, où, sous l'action de Giotto, se constituent des ateliers qui se transmettent une tradition artistique, tout un ensemble de doctrines. Florence ne voit réellement apparaître chez elle d'importants ateliers de sculpture que dans le troisième tiers du siècle, lorsqu'il s'agit d'orner les édifices publics et spécialement la cathédrale, dont la construction était, depuis le commencement du siècle, la pensée dominante de la Cité.

Le XIV siècle fut, à Florence, le grand siècle de l'architecture. C'est lui qui donne à la ville son incomparable beauté. Supposez un instant que l'on fasse disparaître ces admirables édifices qui sont le *Palais vieux*, le *Bargello*, la *Loggia dei Lanzi*, le *Bigallo*, *Or San Michele*, le *Campanile* et le *Dôme*, que resterait-il de Florence?[1]

La décoration de ces édifices, et notamment celle du *Campanile*, du *Dôme* et d'*Or San Michele*, va occuper une foule de sculpteurs pendant un demi-siècle, et nous verrons ainsi se créer cette grande école de sculpture dont Donatello fut le plus illustre représentant.
(1386 - 1466.)

(1) Le XIII siècle avait construit la *Trinité*, *Sainte-Marie-Majeure*, *Sainte-Marie-Nouvelle*, *Santa-Croce*. Au XI et au XII siècle, plus purement italiens, appartiennent *San Miniato*, le *Baptistère* et les *Sts. Apôtres*.

Pour cette période, grâce aux pièces d'archives, nous connaissons les noms de la plupart des artistes, mais il règne encore une grande incertitude relativement aux œuvres à leur attribuer; c'est pourquoi, au lieu de poursuivre notre marche en étudiant un à un les artistes florentins, nous prendrons, comme divisions de notre travail, les monuments eux-mêmes, et il se trouve qu'en agissant ainsi nous suivrons une classification chronologique assez satisfaisante.

Prophète du Campanile – Façade méridionale
(Troisième quart du XIV siècle)

Le Campanile. – Nous avons parlé précédemment des statues qui décorent la face septentrionale du Campanile et nous les avons rattachées au style d'André de Pise, en leur assignant une date voisine de 1340. Les quatre statues de la face méridionale, de style sensiblement plus avancé, sont postérieures, sans doute, d'un quart de siècle.

Nous avons vu jusqu'ici les écoles de Toscane suivre fidèlement l'évolution de l'école française et, quoique très retardataires, adopter les deux grandes formes d'art qui avaient régné en France pendant le siècle précédent. L'école de Nicolas de Pise avait été majestueuse comme l'école française des premières années du XIII siècle, et celle d'André de Pise gracieuse et élégante comme l'école française de la fin de ce siècle. Dans les statues du Campanile apparaît une nouvelle tendance, semblable à une troisième manière qui se fit jour en France au cours du XIV siècle, je veux parler de la recherche de l'effet et du mouvement. Dans ce nouveau style, l'école française s'éloigne de la simplicité, pour se préoccuper des effets décoratifs, creusant profondément les plis des étoffes, colorant la statue par de vives oppositions d'ombres et de lumières. Tous ces caractères se retrouvent précisément dans les statues du Campanile.

L'auteur de ces statues nous est inconnu, et, en l'absence de tout document historique, il est difficile de proposer une hypothèse sérieuse. Voici toutefois quelques considérations que me paraissent autoriser la date et le style de ces œuvres.

Au XIV siècle, le plus éminent maître florentin que l'on puisse citer, après André (1270-1348) de Pise et Orcagna (1308(?)-1368), est Francesco Talenti, à qui les dernières recherches historiques attribuent le principal mérite dans la construction du Campanile et dans celle du Dôme. C'est lui qui succède à André de Pise comme architecte en chef du Campanile, et qui achève la construction, en élevant ces trois étages de fenêtres qui constituent la partie la plus admirable de ce monument. Francesco Talenti ne fut pas seulement un des premiers

architectes de Florence, il fut aussi un sculpteur; nous en avons une preuve positive dans la commande qu'il reçut, en 1357, d'une statue de Prophète pour la façade du Dôme. Francesco Talenti eut un fils, Simone, qui, comme lui, fut architecte et sculpteur.

Simone di Francesco Talenti, qui fut, avec Benci di Cione, l'architecte de la Loggia dei Lanzi, fit, en 1380, les fenêtres d'Or San Michele, comprenant outre une riche ornementation, un certain nombre de statuettes d'un excellent type. Or, si l'on remarque que ces statuettes ont quelque analogie avec les statues du Campanile, si l'on remarque de plus

Loggia de' Lanzi (1376)

Built by
Benci di Cione
&
Simone di Francesco Tal

que les Talenti furent les architectes qui, plus que tous autres, s'intéressèrent aux découvertes de l'art gothique et implantèrent ce style à Florence, qu'ils furent les plus célèbres architectes et sculpteurs de la ville au moment où les statues du Campanile ont été faites, que Francesco Talenti fut le constructeur du monument qu'elles décorent, on peut se demander si ces statues ne seraient pas l'œuvre de Francesco Talenti ou de son fils? Mais je n'aurais garde d'insister, et, après avoir saisi cette occasion de prononcer le nom d'un maître dont les œuvres nous sont inconnues, je dois, relativement aux statues du Campanile, me contenter d'en avoir marqué le caractère et de les avoir classées à une date voisine de 1380.

La *Loggia de' Priori*, que nous appelons aujourd'hui la *Loggia de' Lanzi*, était un lieu de réunion pour les hauts Magistrats de la République florentine. C'est là que s'ac-

complissaient les plus solennelles fonctions devant le peuple assemblé: élection des magistrats, remise du bâton de commandement aux chefs de l'armée, remise de titres honorifiques aux citoyens illustres, etc. Dans son genre, comme type de Loggia ouverte, de Trône pour un gouvernement populaire, c'est un chef d'œuvre qui n'a pas été égalé. Cet art, d'une grandeur si imposante, impressionne encore fortement nos esprits et nous donne la plus haute idée de ce peuple qui concevait de si nobles monuments pour ses magistrats. Comme dans la Cathédrale de Ste. Marie des Fleurs, c'est à l'aide de moyens très simples que l'architecte produit un grand effet, en couvrant un espace considérable par une voûte très haute, soutenue par des piliers très légers.

Charité
de la Loggia de' Lanzi (1380)

Vasari a attribué la construction de cette Loggia à Orcagna, mais nous savons aujourd'hui que les travaux ne furent commencés qu'en 1376, huit ans après la mort d'Orcagna et que les architectes furent Benci di Cione et Simone di Francesco Talenti.

Au point de vue de la sculpture on remarquera les jolis motifs de petits lions qui, au nombre de quatre, sont placés à la base de chaque pilier.

Surtout on admirera les figures de *Vertus* qui décorent la partie supérieure de ce monument. Ces *Vertus,* sculptées de 1380 à 1386, sont l'œuvre de Giovanni d'Ambrogio, maître que nous retrouverons dans les travaux du Dôme, et surtout celle de Jacopo di Piero à qui paraît revenir la plus grande part du travail. (1)

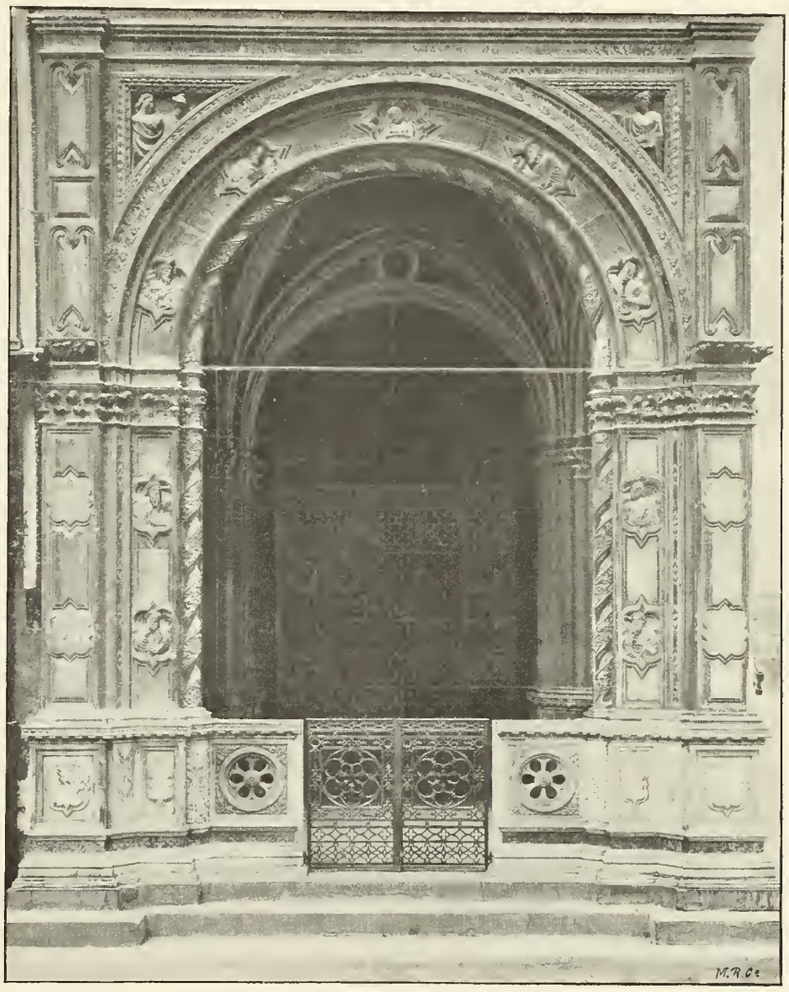
Dans cette représentation des *Vertus*, il faut noter une intéressante particularité: c'est la place spéciale faite à l'une d'elles. Parmi les sept Vertus (Théologales et Cardinales), six sont représentées de la même manière, en demi-relief, et placées au même niveau dans l'entre-deux des arcs de la Loggia. Mais une des Vertus a été sortie du rang: sculptée en plein relief, dans une niche somptueuse, elle trône comme une Reine, au-dessus de toutes les autres, c'est la *Charité.* Elle est assise, tenant un cœur d'une main, et de l'autre soutenant un enfant nu qui prend son sein. Cette Charité ressemble tellement à une Madone, que nombre d'écrivains y ont été trompés et ont écrit que six Vertus seulement étaient représentées sur la Loggia dei Lanzi et que la *Charité* était absente.

La petite *Loggia du Bigallo*, située à l'angle de la via Calzaioli et de la place du Dôme, ressemble plus à un Tabernacle d'autel qu'à un monument destiné à une place publique, tellement elle est ornée de riches et délicates sculptures. Nous ne connaissons

(1) On ne peut supposer que ce Jacopo di Piero ait été le fils de Piero di Giovanni Tedesco, car il devait être plus âgé que lui; mais les dates ne s'opposeraient pas à ce qu'il ait été le fils de ce Piero de Florence qui, en 1357, travaillait à l'Autel de Pistoia.

pas le nom de l'architecte, mais nous savons qu'elle fut construite de 1352 à 1358. C'est le même style et les mêmes idées que dans le Tabernacle d'Orcagna. Comme le Tabernacle d'Or San Michele, la Loggia du Bigallo comprend un grand arc plein cintre porté par des pilastres décorés de demi-figures d'Anges et bordés de colonnes torses richement ciselées. Mais l'architecte du Bigallo, se séparant d'Orcagna, n'emploie point pour décorer son édifice les délicats travaux de mosaïque, trop fragiles pour un mur extérieur, et il sculpte ses figures et ses ornements en plein marbre. Dans les angles du tympan on voit, à gauche, une *Justice* et, à droite, une figure d'homme qui, tenant d'une main une tête de lion et de l'autre une colonne, représente sans doute la *Force*, sous les traits de Samson.

Au-dessus de l'arc sont placées trois statues, la Vierge et deux Saints, qui rappellent le style de Nino Pisano.



Loggia du Bigallo
(1352-1358)

Le *Bargello*, ou, pour lui donner son vrai nom, le *Palais du Podestat*,[1] date, dans ses parties anciennes, de 1255, mais les trois côtés de la Cour, qui constituent la partie la plus belle et la plus ornée de l'édifice, ne datent que de 1333-1345 et furent l'œuvre des illustres architectes Benci di Cione et Neri di Fioravanti.

Au point de vue de la sculpture, ce monument est particulièrement intéressant par la collection d'Armoiries qui décorent ses murs et, dans lesquelles, on remarque les

(1) La plupart des Monuments florentins sont aujourd'hui malencontreusement désignés sous des noms vulgaires qui ne révèlent en rien la noblesse de leur origine.

Le *Palais du Podestat*, ayant servi longtemps de prison, est devenu le *Bargello*. La *Loggia de' Priori*, pour avoir été utilisée comme corps de garde par les lansquenets des derniers Médicis, s'appelle la *Loggia de' Lanzi*. C'est le nom d'un *Riccardi* qui s'est substitué au nom des Médicis, dans le beau Palais construit par Michelozzo pour Cosme de Médicis, et pourquoi enfin donner le nom banal de *Palais vieux* au *Palais de la Seigneurie?*

Armoiries des Corps d'État et des principales familles de la ville. On n'oubliera pas d'admirer le joli escalier extérieur, dont la rampe se termine par un pilastre surmonté d'un petit lion, et qui est clos, à mi-hauteur, par une porte d'un motif tout à fait original. « Comme effet pittoresque, dit le *Cicerone*, surtout vu de la Cour, le Bargello n'a pas son égal. »

Dôme de Florence. – En écrivant l'histoire de la sculpture florentine, il nous est impossible, étant parvenus devant un monument aussi important que la Cathédrale de Florence, de ne pas dire un mot du système architectural de l'école florentine au XIV siècle. En admirant les richesses sculpturales qui font de cette église un véritable musée, nous ne saurions fermer les yeux sur les formes de l'édifice qui les contient, et la connaissance du but que se proposait l'architecte nous fera mieux comprendre la valeur des moyens employés par les sculpteurs pour le décorer.

Nous avons l'habitude de dire que l'Italie a emprunté à la France le style gothique, mais qu'elle ne l'a pas compris et qu'elle n'a su en faire que d'incomplètes et défectueuses applications. La vérité, c'est que les architectes italiens ont connu et étudié l'art gothique créé par les français, mais que ce style ne les a pas pleinement satisfaits; et, tout en acceptant le principe fondamental de la croisée d'ogive, ils en ont déduit d'autres conséquences, ils en ont trouvé d'autres applications et ils ont créé un art assez différent de l'art français pour pouvoir être considéré comme constituant un style nouveau, le style gothique italien. Et je voudrais essayer de dire en quoi consiste réellement le gothique italien.

L'art gothique s'était proposé deux problèmes à résoudre; couvrir par des voûtes un vaste espace et élever ces voûtes aussi haut que possible dans les airs.[1]

La découverte de la croisée d'ogive a été le point de départ de l'art gothique. Tant que la croisée d'ogive n'est pas employée dans un édifice, nous restons dans le système roman, c'est-à-dire dans le système des voûtes à portée continue. Nous donnerons donc le nom d'art gothique à tous les édifices italiens dans lesquels est employée la voûte à croisée d'ogive.

Les architectes français après avoir inventé la croisée d'ogive, firent une seconde découverte qui compléta la première et qui eut des conséquences non moins importantes, ce fut l'arc-boutant. Croisée d'ogive et arc-boutant, telles sont les deux formes dont l'emploi va constituer le gothique français et lui donner ses traits essentiels. Elles vont permettre de construire des voûtes très légères, de les élever très haut, en les faisant porter sur une série de piliers intérieurs, renforcés à l'extérieur par des arcs-boutants.

(1) Viollet-le-Duc, il est vrai, prétend que, dans l'architecture française, la grande hauteur des voûtes a été le résultat d'une nécessité et non une recherche volontaire. Je ne puis ici discuter cette question. Je me contente de dire que, même s'il est vrai qu'au début du XIII siècle on ait donné une grande hauteur aux édifices, uniquement afin de pouvoir trouver une place suffisante pour les fenêtres, on peut penser que les architectes n'ont pas tardé à voir dans cette hauteur un élément esthétique de premier ordre et à la rechercher uniquement pour elle-même. Dire que, dans l'art gothique, la hauteur des voûtes fut une nécessité subie, au lieu d'être une beauté recherchée, c'est certainement enlever à l'art gothique un de ses plus beaux titres de gloire.

Or l'architecte italien consent bien à emprunter à la France la croisée d'ogive dont il sent tout le prix ; mais les piliers qui encombrent l'intérieur de l'édifice et les arcs-boutants extérieurs si disgracieux lui déplaisent ; il ne veut pas s'en servir et, chose singulière, sans le secours de ces moyens, il parvient aux mêmes résultats que l'art français ; c'est-à-dire qu'il fait aussi large et aussi haut, sans employer un seul arc-boutant et en limitant autant que possible le nombre et la force des piliers intérieurs. Comment de tels résultats ont-ils pu être obtenus? C'est ce que l'architecte de la Cathédrale de Florence va nous dire ; cet architecte qui, à l'aide de deux seules rangées de piliers, dont les centres sont à une distance de 20 mètres dans tous les sens, sans un seul arc-boutant extérieur, est parvenu à voûter une largeur de 40 mètres et à porter sa voûte à plus de 40 mètres dans les airs.

Tout le secret de la solution italienne est dans le maintien des murs. L'architecte français ayant découvert un système de voûtes dont la poussée se répartissait, non plus sur toute l'étendue des murs, mais seulement sur quatre piliers angulaires, a pensé qu'il pouvait renoncer aux murs, à la condition de renforcer les piliers et de les soutenir par des arcs-boutants.

La suppression des murs offrait à l'architecte français de grands avantages ; elle lui permettait d'ouvrir, sans nuire à la solidité de son édifice, de larges fenêtres et de réaliser ainsi le problème si difficile de l'éclairage des vastes étendues qu'il enfermait sous ses voûtes. Et de plus l'architecte français, ayant orné ses fenêtres de vitraux et ayant compris la merveilleuse beauté de cette décoration, n'eut plus qu'une pensée, celle de supprimer aussi complètement que possible les clôtures en maçonnerie pour construire un édifice aérien tout vêtu de couleurs et de lumière.

Je crois que la fenêtre n'a pas tardé à devenir, dans l'architecture gothique, un facteur dirigeant de premier ordre. On les a faites, non plus seulement pour éclairer, mais pour recevoir des vitraux. Destinées uniquement, dans le principe, à laisser passer la lumière, elles ont été transformées en murailles transparentes et colorées et elles sont devenues de véritables tableaux.

Or, soit parce que l'architecte italien, en raison du beau soleil de son pays, n'a pas besoin d'aussi larges fenêtres que l'architecte français pour éclairer ses édifices, soit surtout parce qu'il ne connaît pas l'art du vitrail, il ne comprend pas quel intérêt il pourrait avoir à supprimer les murs et il tend d'autant moins à les supprimer qu'il a, à son service, une admirable école de peintres fresquistes pour les décorer.

Et ceci étant, nous distinguons bien les pensées différentes qui ont façonné les deux arts. L'italien, qui éclaire sans peine son édifice, qui n'est pas entraîné par le désir de multiplier les vitraux, qui, d'autre part, trouve dans les murs de belles surfaces pour dérouler le poème de ses fresques, n'a garde de supprimer les murs et ne s'intéresse pas aux efforts que font les maîtres du nord pour leur substituer les piliers et les arcs-boutants.

Et voilà comment, tout en partant d'un principe commun, la croisée d'ogive, l'art italien et l'art français sont parvenus à construire des édifices si différents les uns des autres.

Le résultat constaté, on peut se demander quelle est la valeur esthétique des deux solutions. Certes, il y a dans la forêt de piliers de l'art gothique, un extraordinaire sentiment de mystère et de caractère religieux; le nombre de ces piliers, en diminuant la largeur des nefs a eu pour résultat de faire paraître les voûtes encore beaucoup plus hautes qu'elles ne le sont réellement, et surtout ces vitraux, qui donnent à l'église le soleil pour vêtement, ont fait de l'art gothique un art d'une merveilleuse beauté. Mais tout en restant privé de tels avantages, l'art italien, par des mérites divers, n'est pas moins digne de nos éloges. Lorsque nous parlons d'une église gothique française, nous ne pouvons nous empêcher de la comparer à une forêt. Or, l'architecte italien peut très justement dire qu'une salle de réunion ne doit pas être une forêt, mais bien plutôt une clairière et qu'il faut couper des troncs d'arbre dans la forêt gothique trop touffue. Et certes, il y a une admirable beauté dans ces vastes espaces qu'il ouvre si librement aux regards. De tous les points, l'édifice se laisse entrevoir tout entier, avec la magnifique décoration de ses murailles et les innombrables œuvres d'art dont il est orné.

La Cathédrale de Florence, malheureusement, n'a pas reçu l'achèvement de sa décoration intérieure, et l'œuvre aujourd'hui nous paraît un peu triste et froide. Si l'on veut savoir ce que peut être la beauté d'une église de style gothique, entre des mains italiennes, il faut voir l'église inférieure et l'église supérieure d'Assise.

Je dois ajouter que la tentative faite à Florence pour construire un édifice rivalisant en hauteur avec les grandes cathédrales françaises, est presque unique en Italie. Au fond, les architectes italiens ne tiennent pas à faire des édifices très hauts. Et l'on a pu assez justement résumer, par une formule très brève, les caractères qui distinguent les deux arts, en disant que les architectes italiens préfèrent les lignes horizontales et, les français, les lignes verticales. Les italiens ne comprennent pas la nécessité d'une grande hauteur, et ils recherchent d'autant moins cette hauteur, qu'ils ont l'habitude de peindre les voûtes, et qu'ils ne veulent pas placer leurs peintures hors de la portée de la vue.

Les architectes italiens ne trouvaient donc pas de grands avantages à persévérer dans la solution gothique, et l'on s'explique aisément que, pour construire les édifices de dimensions moyennes qui leur convenaient, ils aient renoncé à la complication de l'art gothique, pour revenir à la simplicité de forme des premières époques du Christianisme, ainsi que l'a fait Brunelleschi, le premier, dans la Chapelle Pazzi et dans l'église de St. Laurent.

Il est une seconde forme qui a eu, dans l'art gothique français, le plus éclatant succès et que l'Italie n'a jamais voulu accepter, c'est l'emploi des grands clochers pour décorer la façade des églises. Ces clochers, un des traits de génie de l'art gothique, ont imprimé aux façades de nos cathédrales un caractère unique de grandeur; mais on pouvait leur adresser différents reproches. Ils avaient l'inconvénient de masquer l'édifice et de n'en pas faire suffisamment apparaître aux yeux le véritable organisme. D'autre part, s'il a plu à l'architecte français de multiplier les clochers, on peut dire que c'était là un pur caprice, une inutilité de construction, un tour de force dont le seul but était d'éton-

ner et de montrer la science de l'architecte. Un clocher étant fait pour abriter des cloches, il n'est pas nécessaire qu'il soit si haut, et il est encore moins nécessaire qu'il y en ait deux.

C'est pourquoi les italiens se sont toujours contentés d'un seul clocher, et, pour laisser à l'église son organisme propre, ils ont placé le clocher à côté d'elle, comme une construction indépendante; et ainsi, ils ont pu donner à leurs églises des façades rationnelles, moulées sur le corps de l'édifice, l'annonçant et le faisant comprendre.

Dôme de Florence

Je signalerai enfin une dernière forme qui a pris un plus grand développement dans l'art italien que dans l'art français, je veux parler du Dôme élevé à l'intersection de la nef et du transept. Cette partie de l'église avait en elle-même une importance spéciale, elle était comme le cœur de l'édifice, et c'est là, tout naturellement, qu'on plaçait l'Autel. Il convenait donc de la distinguer, et, de même que l'on surmontait l'Autel d'un grandiose baldaquin, de même on songea à donner à cette partie de la voûte une hauteur plus grande. L'architecte français, absorbé par la construction de ses grands clochers, fut conduit à négliger cette croisée de l'édifice, et, par contre, l'architecte italien devait tendre à la développer de plus en plus, au fur et à mesure qu'il deviendrait plus habile dans son art et qu'il voudrait donner à son édifice plus de grandeur. Les efforts que l'art français fit pour élever de gigantesques clochers, les architectes italiens les firent pour élever des Dômes.

Les Dômes ont une grande supériorité sur les clochers, c'est que la beauté des clochers ne consiste que dans leur aspect extérieur, tandis que les Dômes sont aussi beaux, plus beaux peut-être encore, lorsqu'on les considère dans l'intérieur de l'édifice.

Avant les architectes gothiques, les Romains et les Byzantins avaient construit des Dômes, et nous possédons encore les deux plus beaux chefs-d'œuvre de leur art : le Panthéon et Ste. Sophie. Mais il est une idée qui est le propre de l'idée gothique, c'est d'élever les Dômes aussi haut que possible dans les airs. Et le Dôme de Florence, qui est l'aboutissant des efforts tentés par les architectes de Pise et de Sienne, peut être considéré comme une des formes les plus grandioses et les plus originales de l'art italien. Si l'art gothique français peut, à juste raison, s'enorgueillir de la hauteur de ses voûtes et de ses clochers, l'Italie peut, avec non moins de fierté, montrer le Dôme de Florence et le Dôme de St. Pierre.

Il faut bien se garder, ainsi qu'on le fait trop souvent, de considérer le Dôme de Florence comme appartenant à l'art de la Renaissance. Nous savons aujourd'hui que l'idée première en revient aux grands architectes florentins du XIV siècle, et que, lorsque Brunelleschi intervint dans la construction, les grands piliers, les chapelles absidiales et le tambour même sur lequel pose la coupole étaient terminés.

Mais je ne dois pas insister plus longuement, et j'ai hâte d'arriver à l'étude des sculptures dont la Cathédrale de Florence est décorée.

Arnolfo di Cambio a commencé la construction de cette Cathédrale en 1296, mais il mourut en 1300 et ne put pas pousser très avant cette construction. De plus, vers 1310, les travaux furent presque complètement arrêtés pour ne reprendre avec activité que vers 1357.

Un très intéressant document, publié par M. Cavallucci, nous prouve que la Cathédrale de Florence fut construite presque en entier dans les dernières années du XIV siècle. Ce document est extrait de la Chronique de Marchionne di Coppo Stefani, écrivain mort en 1389, qui dit:[1] « En l'année 1360, on ordonna d'élever une église en l'honneur de Santa Maria del Fiore, église commencée déjà depuis plusieurs années et portant le nom de Santa Reparata. Les citoyens, tenant compte de la magnificence de la Commune, de la richesse et de la réputation de la Cité et des citoyens, projetèrent de faire une œuvre magnifique et envoyèrent dans de nombreuses parties du monde, afin qu'elle fût aussi riche et aussi bien ordonnée que possible. »

Et nous savons par d'autres documents que, le 5 Juillet 1357, la première pierre du nouvel édifice fut posée, sous la direction de l'architecte Francesco Talenti.

On conserva, pour la largeur de la nef, les dimensions de l'édifice d'Arnolfo, et, sans changer la place de la façade, on allongea la nef en arrière et l'on modifia complétement la partie comprenant le chœur et les trois grandes chapelles ou tribunes qui l'entourent.

(1) *Istoria fiorentina* di Marchionne di Coppo Stefani, publiée dans le recueil : *Delizie degli Eruditi*, vol. 14, page 30.

Dans un livre spécialement consacré à la sculpture, je ne puis pas insister sur toutes les péripéties de la construction de cette Cathédrale, et je ne dois citer les dates de cette construction qu'autant qu'elles peuvent nous servir à fixer les dates de l'ornementation sculptée.

Or, ces premières dates étant établies, voyons quel parti on peut en tirer, et recherchons s'il subsiste encore quelque sculpture de l'époque d'Arnolfo.

Jusqu'à ces dernières années on considérait, comme étant son œuvre, la décoration des murs latéraux, dans la partie la plus voisine de cette façade, décoration qui comprend les ravissantes fenêtres aujourd'hui murées et les murs qui entourent ces fenêtres. Mais les plus récents écrivains ne maintiennent pas cette attribution. M. Boito attribue cette décoration à Giotto,[1] et M. Nardini y voit une œuvre plus tardive encore de l'architecte Francesco Talenti.[2] Au point de vue de la décoration, il ne subsisterait de l'époque d'Arnolfo que les parties inférieures du soubassement. La décoration polychrome a été appliquée dans la suite à toutes les surfaces extérieures du Dôme, mais aucun artiste n'a su utiliser la polychromie et la mosaïque avec le même talent que les premiers architectes.

Statue du pape Boniface VIII
(Début du XIV siècle)

Mais, si Arnolfo n'avait pas travaillé à la décoration des murs latéraux, il est certain qu'il avait commencé la façade de son église.

Nous en avons la preuve dans une peinture du Bigallo, de 1342, trop informe pour qu'on en puisse tirer aucune conclusion esthétique, mais suffisante pour nous prouver qu'avant 1357, date des nouveaux travaux, la façade de la Cathédrale avait été déjà commencée.

Parmi les statues qui nous sont parvenues, il en existe une qui devait faire partie de cette première façade; c'est la statue du pape Boniface VIII. Cette statue avait été conservée dans la nouvelle façade de 1357, ainsi que nous le dit Rondinelli. Il suffit de la comparer avec toutes les statues qui décorent encore la Cathédrale ou qui proviennent de cette décoration, pour reconnaître qu'elle leur est de beaucoup antérieure, et qu'elle doit remonter aux premières années du XIV siècle. C'est, étant donné son style hiératique, une œuvre admirable, exécutée avec le plus grand soin, dans un sentiment tout à fait magistral.

On reconnaît un maître qui s'est peu occupé de cet art du bas-relief qui conduit à rechercher les attitudes mouvementées, celles qui mettent en relation les personnages les uns avec les autres. Ici, au contraire, l'artiste comprend tout le parti que l'on peut tirer des poses immobiles; il sait combien les attitudes rigides conviennent à ces grandes figures que la pensée religieuse place sur les autels ou les façades des églises; et par là

(1) Boito, *Architettura del medio evo in Italia*. Chapitre: Il Duomo di Firenze e Francesco Talenti. Milano, 1880.
(2) A. Nardini, *Filippo di ser Brunellesco e la Cupola del Duomo di Firenze*. Livorno, 1885.

il se rattache à cette école française qui, au XII siècle, à St. Denis, à Chartres, à Corbeil, avait donné tant d'admirables exemples de ce style, et fait revivre les vieilles traditions des écoles primitives de l'Egypte et de la Grèce.

On remarquera les fines broderies sculptées sur les ornements. C'est encore là une forme du Moyen âge, conservée dans les œuvres des maîtres pisans, mais qui disparaîtra à peu près complètement au cours du XIV siècle.

Je considère donc cette statue comme très-ancienne et appartenant à la première époque de la Cathédrale, de 1296 à 1310. Si elle a été faite du vivant du pape Boniface VIII, elle serait antérieure à 1303; et l'attribution de cette statue à Arnolfo lui-même ne me paraît pas invraisemblable. Dans la *Vierge* de la Tombe du Cardinal de Braye, Arnolfo avait déjà adopté cette attitude solennelle et cette recherche d'une grande symétrie. Si la statue du pape Boniface VIII est moins fine d'exécution et traitée avec plus de dureté, cela tient sans doute à ce qu'elle était destinée à être placée à une grande hauteur.

M. Cavalcaselle doute que cette statue représente le pape Boniface VIII. Il fait remarquer que ce pape avait 83 ans, quand il mourut en 1303, que nous n'avons pas ici le portrait d'un vieillard, et que, d'autre part, cette statue ne rappelle en aucune manière le portrait bien connu de ce pape; et M. Cavalcaselle conclut que nous pourrions bien être là en présence d'une œuvre plus ancienne, sur laquelle on aurait, après coup, gravé le nom de Boniface VIII. A l'encontre de l'affirmation de M. Cavalcaselle, je considère que cette statue représente bien réellement le pape Boniface VIII. Je ferai remarquer qu'il est une autre statue de ce pape. C'est un bronze du Musée de Bologne, dû à l'orfèvre Manno. Cette œuvre assez grossière témoigne de la différence qui existait, au XIV siècle, entre les diverses régions de l'Italie, et de la prépondérance des arts toscans. Mais, malgré la barbarie de l'œuvre de Bologne, on y retrouve les traits principaux de la figure de Florence, notamment ces grands yeux ronds à fleur de tête, surmontés par une puissante arcade sourcilière. Il semble bien que c'est le même personnage que les deux artistes ont voulu représenter. Mais nous avons un argument plus convaincant encore. Nous possédons en effet la statue même du pape Boniface VIII qui était placée sur son tombeau. Or dans cette statue, qui est aujourd'hui dans les cryptes du Vatican, on retrouve tous les traits de la statue de Florence. Sur la Tombe du Pape, comme dans la statue de Florence, l'artiste, par une convention dont il existe des exemples à toutes les époques de l'art, a représenté le Pape, dans toute la vigueur de l'âge, et non tel qu'il était au moment de sa mort.

La statue du pape Boniface VIII, placée depuis peu de temps à l'intérieur de la Cathédrale de Florence, contre le mur de la façade, était restée jusqu'à nos jours dans les jardins Oricellari.

Il existe à la Cathédrale de Florence, dans la Sacristie des Chanoines, une statue d'Evêque, de style très archaïque, qui me paraît avoir de grands traits de ressemblance avec la statue du pape Boniface VIII et qui, peut-être, provient également de la première façade construite du temps d'Arnolfo. Nous trouvons dans cette statue d'Evêque, la

même manière énergique de tailler le marbre et le même parallélisme des plis. On remarquera, en particulier, les pierreries de la mitre qui reproduisent les pierreries de la tiare, et les broderies des vêtements qui ont le même dessin dans les deux œuvres. Mais ici nous pouvons aller plus loin dans nos comparaisons et montrer que cette statue a beaucoup de rapports avec les sculptures d'Arnolfo, soit dans le Baldaquin de St. Paul de Rome, soit dans la Tombe du cardinal de Braye à Orvieto. Comme j'appelle, pour la première fois, l'attention sur cette statue, je dois indiquer avec quelques détails les analogies que je signale. Ce sont: les yeux très ouverts, presque ronds, la manière de lever la tête, l'attitude droite et non infléchie, les plis verticaux et profondément creusés, le vêtement s'arrêtant au-dessus des pieds, les ornements de la mitre; et l'on retrouve tous ces caractères soit dans la statue couchée du cardinal de Braye, et dans le Saint placé à droite de la Vierge, sur le Monument d'Orvieto, soit dans les statues du Baldaquin de St. Paul.

On remarquera le même style dans une œuvre de la même époque: la Tombe de l'Evêque de Fiesole, fra Corrado della Penna, mort en 1313 (Ste. Marie Nouvelle), et dans la Tombe un peu plus récente de fra Aldobrandino Cavalcanti (Ste. Marie Nouvelle). Nous sommes bien là en présence d'une série de monuments datant des premières années du XIV siècle et se rattachant à l'art d'Arnolfo.

Statue d'Evêque
Sacristie de la Cathédrale de Florence
(Début du XIV siècle)

La construction de la Cathédrale commencée en 1296 fut presque complètement arrêtée en 1310, et ne fut reprise que vers le milieu du siècle. Il est probable que, à partir de cette époque, la façade fut profondément modifiée et reconstruite d'après de nouveaux plans. De la façade ancienne on n'aurait conservé que quelques sculptures.

La construction de cette nouvelle façade fut l'œuvre la plus importante de l'école florentine au cours du XIV siècle. Commencée en 1357, poursuivie très activement à partir de 1385, elle occupait encore en 1420 les plus illustres sculpteurs de Florence.

Cette admirable façade, qui avait été élevée jusqu'au-dessus du grand portail, fut détruite vers la fin du XVI siècle, par ces hommes qui se vantaient de faire renaître l'art et les lettres et qui, par des actes tels que la destruction de la façade de Florence, ont mérité d'être flétris par l'histoire comme de véritables vandales.

Dès la fin du XV siècle, les doctrines nouvelles de la Renaissance avaient si profondément modifié le goût florentin, que l'on ne comprenait plus les chefs-d'œuvre dûs aux maîtres de l'époque gothique. En 1490, on ouvrait un concours pour substituer une nouvelle façade à l'ancienne, que l'on jugeait construite « *sine aliqua ratione aut jure architecturae.* » Albertini, de même, la considérait comme étant « *sine ordine o misura.* »

Deux documents, malheureusement assez sommaires, nous ont conservé quelque souvenir des formes générales de cette façade; c'est un dessin du XVI siècle attribué à Poccetti et une fresque du même artiste dans le couvent de St. Marc.

Mais nous avons un document écrit bien autrement intéressant: une description de la façade faite par un écrivain qui l'a vue avant sa destruction.

Si nous jugeons cette façade, d'après la description de Rondinelli, d'après les sculptures qui en subsistent encore et par comparaison avec les portes latérales, nous pouvons supposer qu'elle était un des plus grands chefs-d'œuvre créés par l'art italien.

« La façade de style gothique, dit Rondinelli, était achevée à moitié, toute pleine d'admirables niches préparées pour des statues qui y furent placées ultérieurement et dont une partie était du célèbre Donatello. La variété des marbres et des porphyres, la diversité des statues et des colonnes formaient le plus magnifique ensemble qu'on puisse voir. Aux côtés de la porte principale étaient les quatre Evangélistes assis dans des niches de marbre; sur la porte principale, sous un riche baldaquin, était une Vierge assise, tenant l'enfant Jésus; avec une grâce charmante elle le soulevait sur ses genoux et elle avait des yeux brillants qui paraissaient vivants, car ils étaient de verre. Elle était entourée de St. Zanobi et de Ste. Reparata, et deux Anges admirables soulevaient les courtines du baldaquin qui semblaient en étoffe, bien qu'elles fussent de marbre. Sur la porte de gauche, était sculptée la *Nativité de Notre-Seigneur*, avec de nombreuses figures de pasteurs et d'animaux. Sur la porte de droite, était représentée, avec de nombreuses figures, la *Mort de Marie*. Et toute la façade était garnie de statues parmi lesquelles on remarquait les plus illustres Saints de l'Église : St. Etienne, St. Laurent, St. Jérôme, St. Ambroise; d'autres représentaient les hommes illustres de l'époque, parmi lesquels Boniface VIII assis au milieu de deux diacres. On voyait aussi Farinata degli Uberti qui seul, dans le conseil des Gibelins, avait voté pour que Florence ne fut pas détruite. On voyait encore Coluccio Salutati, Giannozzo Manetti et beaucoup d'autres. »

Avant d'aller plus loin dans cette étude, je ferai remarquer avec M. Cavallucci,[1] qu'aucun document ne prouve que la Ville de Florence ait jamais glorifié les hommes illustres, en leur consacrant une statue sur la façade de leur Cathédrale. La République se contentait d'honorer ceux qui avaient bien mérité de la patrie, en leur élevant un modeste monument dans l'intérieur de l'église. Si quelques statues du Campanile et du Dôme ont, comme on le dit, les traits de Bracciolini, de Salutati, de Chierichini, ou de quelques autres, ce ne fut que par suite d'un caprice de l'artiste qui, en agissant ainsi, immortalisait par voie détournée, la mémoire de ses amis. C'est une erreur non moins grave de supposer que la statue de Farinata degli Uberti était placée sur la façade de l'église. M. Cavallucci pense que, s'il y avait là une statue de guerrier, ce devait être celle de Josué, sculptée par Donatello.

Nous allons maintenant rechercher les œuvres qui subsistent de cette façade.

---

(1) CAVALLUCCI, *Santa Maria del Fiore e la sua facciata*, p. 128.

Parmi les statues du groupe principal décorant le tympan, celles de St. Zanobi, de Santa Reparata et des deux Anges ont disparu; mais la *Madone* existe encore et on peut l'admirer au Musée du Dôme. C'est une Vierge majestueuse, telle qu'il convient pour occuper le poste d'honneur sur le fronton d'une Cathédrale. La Vierge ne joue pas avec son enfant, elle présente au peuple le Fils de Dieu qui lève la main pour bénir. Ici, le sculpteur reprend la tradition de la grande époque gothique; on reconnaît seulement qu'il est un florentin de la fin du XIV siècle, au caractère de tendresse et de douceur empreint sur l'œuvre entière.

Madone du Musée du Dôme
Autrefois sur la Porte principale du Dôme
(Dernier quart du XIV siècle)

Pour comprendre ce que devait être cet ensemble qui couronnait la Porte du Dôme de Florence, il suffit d'aller à Orvieto où la façade du Dôme est encore surmontée d'un groupe semblable.

Il est impossible de dire quel fut l'auteur de la *Madone* de Florence. Nous ne possédons sur elle aucun renseignement; nous savons seulement que Alberto Arnoldi et Francesco Talenti furent les architectes de la Porte principale en 1359.

Rondinelli cite parmi les statues qui décoraient la façade les quatre *Docteurs* de l'Eglise. Or nous savons, par des documents, que le St. Jérôme et le St. Ambroise furent commandés, en 1396, à Piero di Giovanni Tedesco, et, le St. Augustin et le St. Grégoire, à Nicolò di Piero Lamberti d'Arezzo. Ces statues existent encore. Transformées en poètes, elles décorent l'entrée du boulevard qui conduit à Poggio Imperiale. Il est bien fâcheux que ces importantes sculptures, qui appartiennent à une époque peu connue de l'art, époque qui a tant souffert du vandalisme de la Renaissance, ne soient pas conservées avec plus de soin. Quelque soit le mauvais état dans lequel elles sont aujourd'hui, il conviendrait de les placer dans un Musée, pour que la pluie et le gel n'achèvent pas de les détruire.

D'autres statues, provenant de la même façade, sont dans la cour du Palais Riccardi. Ces statues, peu regardées, ne sont pas estimées comme elles méritent de l'être. Celle que nous reproduisons sera certainement considérée comme une des plus belles sculptures que l'on puisse voir. Par la noblesse et la fierté de l'attitude, elle est digne d'être placée à côté du *St. Eloi* de Nanni di Banco. Nous sommes ici en présence d'un art énergique, tout à fait différent de la tendresse di Nicolò d'Arezzo, et il n'est pas té-

méraire d'attribuer cette œuvre à ce Piero di Giovanni Tedesco, qui eut une part si prépondérante dans la décoration du Dôme. Les documents nous apprennent en effet que plus de vingt statues lui furent commandées de 1386 à 1399.

C'est un fait assez intéressant à constater que cette prédominance d'un étranger dans la sculpture des statues du Dôme. A ce moment, les maîtres florentins semblent exceller surtout dans la décoration et dans la ciselure des bas-reliefs, et ils laissent prendre par un homme du nord ces travaux de grande sculpture, pour lesquels ils ne se sentent pas suffisamment préparés.

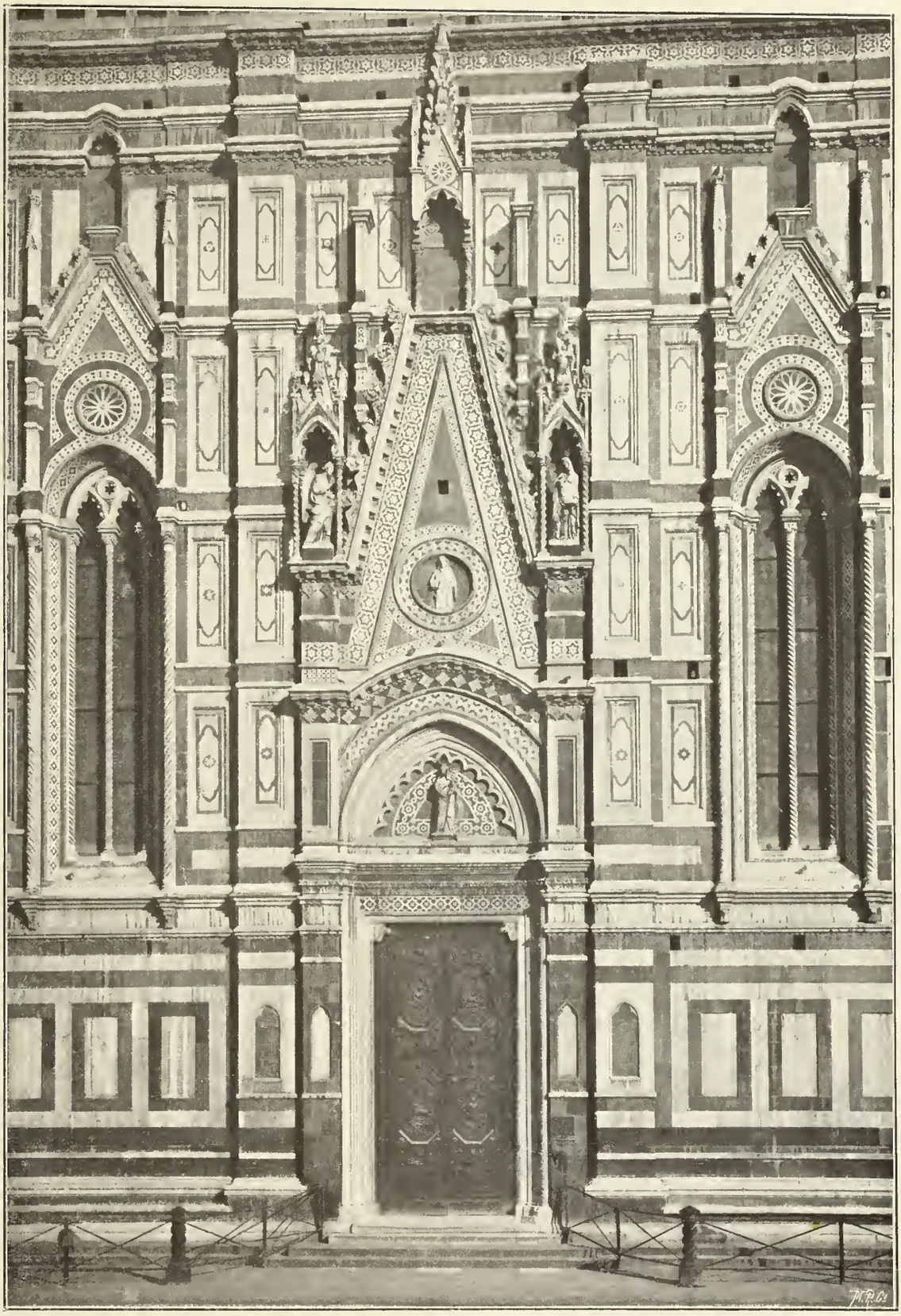
Statue d'Apôtre
Provenant de la façade du Dôme; aujourd'hui dans la cour du Palais Riccardi.
(Fin du XIV siècle)

Nous remarquerons encore cette singularité, que, pour nombre de ces statues, les dessins avaient été fournis par des peintres. Ainsi, un document de 1387 nous signale des dessins faits par Lorenzo di Bicci, Agnolo Gaddi et Spinello Spinelli, pour les statues de Piero di Giovanni Tedesco; de même, en 1380, le dessin des *Vertus* pour la Loggia dei Lanzi est demandé à Agnolo Gaddi. C'est là un fait important à noter, car nous ne le retrouverons pas dans la suite, et il est le témoignage de la suprématie de l'école de peinture florentine au XIV siècle. Du reste, pour juger le talent des maîtres giottesques, dans la représentation des figures de Saints, il suffit de regarder, au Dôme même de Florence, les fresques et les merveilleux vitraux du transept méridional.

Enfin nous possédons les statues des quatre *Evangélistes*, les dernières qui aient été faites pour la façade du Dôme. Elles sont placées aujourd'hui, dans les Chapelles de la Tribune St. Zanobi, derrière le Chœur de la Cathédrale. Trois de ces statues étant l'œuvre de Ciuffagni, de Nanni di Banco et de Donatello, nous en parlerons dans le volume suivant, et nous ne retiendrons ici que le *St. Marc*, œuvre de Niccolò d'Arezzo. Niccolò d'Arezzo est le plus grand sculpteur florentin de la fin du XIV siècle. C'est lui qui eut le principal rôle dans la construction de la Porte de la Mandorla; c'est lui qui, avec Piero di Giovanni Tedesco, reçut le plus grand nombre de commandes pour les statues du Dôme, et nous aurons encore à citer son nom, lorsque nous étudierons la décoration d'Or San Michele.

Son style, très caractérisé, est remarquable par une grande douceur. C'est un florentin de pure race, et sa belle statue de l'Evangéliste *St. Marc* nous dit toute la distinction de son esprit. – Nous n'avons plus devant nos yeux les figures farouches de l'art giottesque, mais la figure noble et extraordinairement intelligente d'un lettré florentin.

Dans les statues dont nous venons de parler, nous trouvons des tentatives d'individualisme tout à fait intéressantes, qui sont le témoignage d'une nouvelle action de



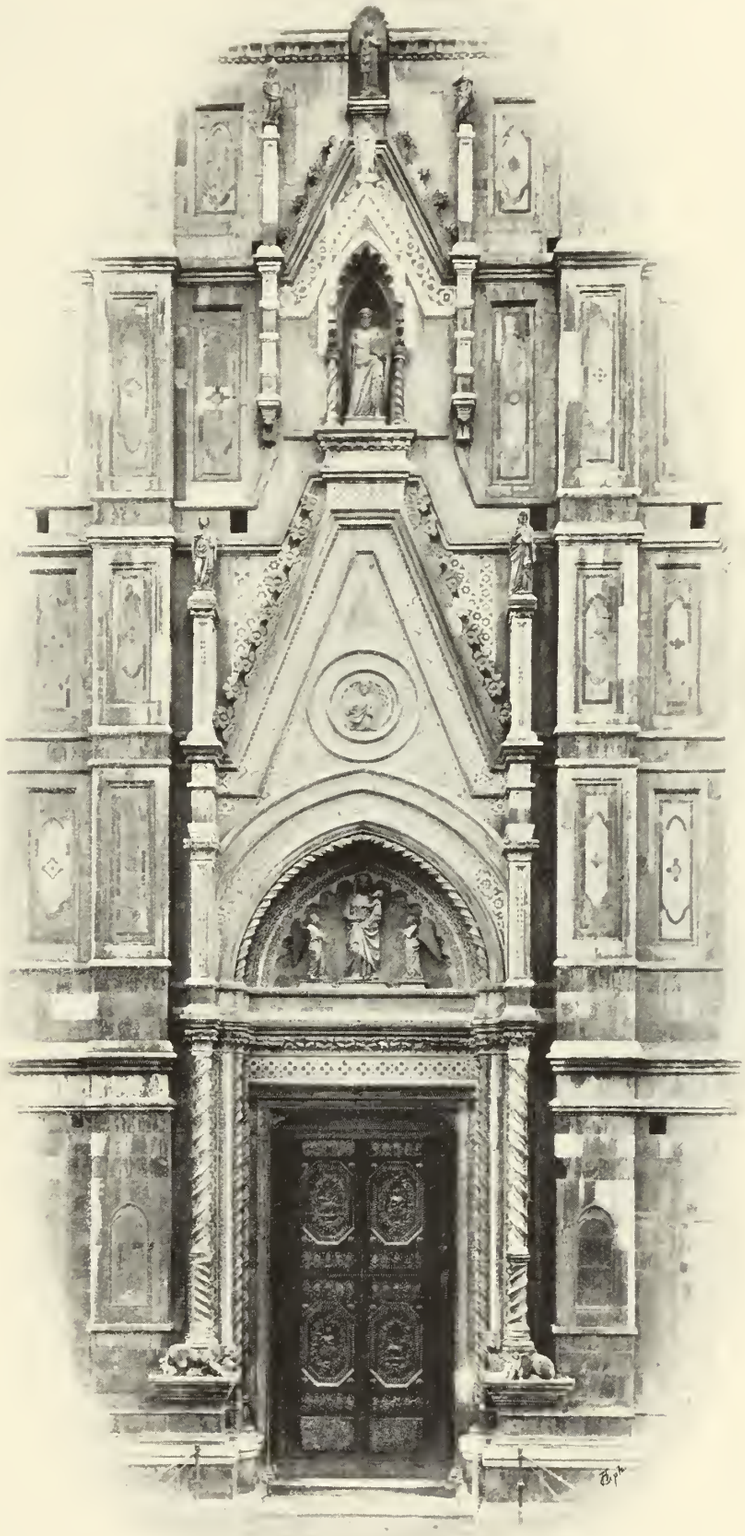
Porte mineure du Sud – Dôme de Florence
(Troisième quart du XIV siècle)

l'art français sur l'art florentin. Pour la première fois, les florentins s'intéressent à cet art du portrait qui, depuis le début du XIV siècle, préoccupait si vivement les sculpteurs français. (1)

Si la façade principale du Dôme n'est pas parvenue jusqu'à nous, nous avons du moins les quatre Portes des faces latérales, qui ont été conservées dans toute leur intégrité, sans aucune modification ; et ce sont des œuvres admirables, extrêmement précieuses pour l'histoire de l'art italien.

Ces quatre portes sont très différentes entre elles, et, de l'une à l'autre, on remarque des changements de style considérables ; on peut toutefois les réunir en deux groupes ; l'un comprenant les deux portes mineures, les plus rapprochées de la façade, et l'autre, les deux portes, plus importantes, s'ouvrant près du transept.

Les deux premières portes ont, pour caractère commun, la prédominance de la décoration plate, la subordination de la sculpture en relief à la décoration en mosaïque. C'est du reste le caractère de toute l'ornementation des murs extérieurs de la Cathédrale. On admirera notamment la partie la plus



Porte mineure du Nord – Dôme de Florence
(Troisième quart du XIV siècle)

(1) Voir notamment le *Philippe III* de St. Denis (1307), et les statues d'Amiens de 1375, *Charles V*, le *Dauphin*, *Jean Bureau* et le *Bertrand du Guesclin* de 1397. (Statues publiées dans le *Catalogue du Trocadéro*, par MM. Louis Courajod et P. Frantz-Marcou).

ancienne, celle qui est le plus rapprochée de la façade. Cette partie contient des fenêtres si belles qu'on les a conservées, lorsqu'on a changé plus tard le plan de la Cathédrale. Comme elles n'étaient plus dans l'axe des nouvelles fenêtres, on fut obligé de les murer, pour qu'il n'y eut pas à l'intérieur de l'église un contraste trop choquant, et c'est ce qui explique pourquoi la nef de l'église est insuffisamment éclairée. Nous sommes ici en présence d'une des formes les plus originales de l'art italien. Cet art de la mosaïque et de la polychromie, créé à Rome par les Cosmati, qui, tout d'abord, entre les mains des artistes du XII siècle, s'était borné à décorer des objets de petite dimension, tels que Ciborium, Chaires, Fonts baptismaux, prend, entre les mains des florentins, une tout autre envergure et se hausse jusqu'à décorer les façades mêmes des églises.

St. Marc
par Niccolò d'Arezzo – Dôme de Florence
(1408-1415)

La plus ancienne Porte du Dôme est celle qui avoisine le Campanile. On peut supposer qu'elle date du milieu du siècle. Elle a pour caractère une très grande simplicité, surtout dans la partie inférieure. Assez semblable à la Porte du Campanile, elle s'ouvre sans embrasures, entre deux pilastres plats dépourvus d'ornements. La partie supérieure, plus récente, se compose d'un gâble très aigu, décoré d'ornements en mosaïque, entouré et surmonté de baldaquins ornés de statues. La sculpture de cette Porte comprend, au milieu du gâble, une demi-figure du Christ, en bas-relief, qui rappelle le *Christ bénissant* d'André de Pise, et, dans le tympan, une *Madone* de la plus grande beauté. Très simple encore, très digne, remarquable surtout par l'expression rêveuse et attendrie du visage, cette Vierge mérite d'être comparée aux Madones de Nino pisano. Les deux statues de l'*Ange* et de la *Vierge*, qui surmontent les pilastres, sont d'un caractère tout à fait différent. Il ne faut jamais oublier que, à Florence, au cours du XIV siècle, les influences les plus diverses se sont fait jour; et de même que, pour la construction du Dôme, on avait envoyé des architectes dans les pays voisins pour étudier leurs divers styles d'architecture, de même tous les styles de sculpture sont tour à tour imités. Ici, c'est l'art violent et boursouflé de l'école bourguignonne qui apparaît à Florence. Je n'ose parler de date trop précise à propos de ces statues, mais je serais assez porté à les considérer comme étant postérieures à la Madone du tympan, et à y voir, sinon une des premières œuvres de Ciuffagni, du moins celle d'un maître qui l'a précédé et qui, un des premiers, aurait donné l'exemple de ce style surchargé, qui surprend et déconcerte d'autant plus à Florence, que l'on est dans un milieu plus fin et plus délicat.

La seconde porte, la Porte mineure du nord, présente une plus grande unité. Postérieure, dans son ensemble, à la porte précédente, elle indique quelles transformations rapides se produisaient à ce moment dans l'art florentin. Conçue dans la même donnée générale, avec un gâble aigu surmontant le tympan, avec les mêmes décorations en mosaïque, elle montre un art tout nouveau, dans ses ébrasements si magnifiquement décorés de colonnes torses, dont les deux principales reposent sur des lions accompagnés de petits génies ailés. Au point de vue architectural, cette porte est peut-être le plus pur spécimen des recherches florentines dans l'emploi de la polychromie pour décorer ses édifices. Comme dans la porte précédente, la sculpture a peu d'importance. Elle comprend, dans le tympan, une Madone entre deux Anges, moins belle que la Madone dont nous venons de parler, deux petites statuettes sur les pilastres, et, au sommet du gâble, une figure d'Apôtre, d'un caractère tout à fait grandiose.

Détail d'un pilastre de la porte mineure du Nord, au Dôme de Florence
(Troisième quart du XIV siècle)

Dans les deux autres portes, dans la Porte du midi, dite Porte des Chanoines, et dans la Porte du nord, dite Porte de la Mandorla, la polychromie ne joue plus qu'un rôle tout à fait secondaire dans la décoration, et cède la place aux ornements sculptés.

Cette décoration plate, en mosaïques polychromes, qui, créée à Rome, avait eu, en Toscane, un si prodigieux succès, disparaît, refoulée par l'invasion de la décoration gothique, décoration dont le caractère était d'être toute en plein relief et de renoncer aux ornements purement géométriques, pour s'inspirer uniquement des formes vivantes et surtout des formes du règne végétal.

La *Porte des Chanoines*, faite quelques années avant la Porte de la Mandorla, fut construite dans les dix dernières années du siècle. Dans cette Porte, nous voyons disparaître non seulement la mosaïque d'influence romaine, mais encore la décoration en colonnettes, d'influence lombarde. Nous ne trouvons plus ici que deux légères colonnettes en spirales. La Porte est toute entière formée de parties planes ou légèrement convexes qui sont couvertes de feuillages sculptés en relief. Il n'existe, ni dans l'art pisan, ni dans l'art florentin, aucun précédent à une telle décoration. C'est avec des idées toutes différentes qu'avaient été décorés le Tabernacle d'Orcagna, la Loggia du Bigallo, les Tabernacles et les Fenêtres d'Or San Michele, et l'Autel du Baptistère. La seule œuvre qui, en Toscane, fait prévoir cette Porte des Chanoines, c'est la sculpture des Portes d'Orvieto. Et, revenant ici sur une idée que j'ai exprimée plus haut, je ferai remarquer que l'analogie entre la sculpture des Portes d'Orvieto

et celle des Portes de Florence est si grande, qu'on doit les considérer comme ayant été faites à des dates assez voisines les unes des autres. En particulier, si l'on considère le large tore qui, à Florence, est décoré de feuilles de figuier et, à Orvieto, de larges feuilles aux bords recourbés, il est impossible de ne pas reconnaître, dans les feuilles d'Orvieto, un faire beaucoup plus souple et plus habile, représentant, sans nul doute, un style plus avancé.

Dans la Porte de Florence, le style gothique du nord s'affirme, non seulement par l'emploi de formes végétales fidèlement copiées sur la nature, telles que feuilles de lierre et de figuier, mais par la représentation d'animaux placés à profusion dans les intervalles des feuillages. C'est vraiment ici l'annonce de l'art de Ghiberti. Les détails que nous reproduisons dans nos gravures permettront de juger de la beauté de cette décoration.

Le pilastre, qui encadre la porte elle-même, diffère des pilastres décorant les embrasures. Ici les feuillages moins étroitement inspirés de la nature, de formes plus conventionnelles, rappelant les rinceaux de l'art antique, se rattachent, non plus aux formes gothiques du XIII siècle français, mais aux formes romanes du XII. Ces rinceaux reçoivent, dans leurs enroulements, une série de petites figures, dans une forme qui a été très familière aux sculpteurs français du XII siècle, comme on peut le voir sur les fûts de colonne du Portail occidental de Chartres, et sur des chapiteaux de Langres et de Toulouse. Ce motif est de même très fréquent en Italie au XIV siècle. On le trouve, à Pistoia, sur les chapiteaux du Baptistère, – à Florence, au Monument Baroncelli de Santa Croce et au Candélabre de Ste. Marie Nouvelle, – à Pise, sur la Porte de l'église San Giusto, – à Sienne, sur les colonnes de la Porte du Dôme et, à ~~Orvieto~~, sur le monument de Benoit XI, par Jean de Pise. Le plus bel exemple de ce motif est sur la façade de la Cathédrale de Città di Castello.

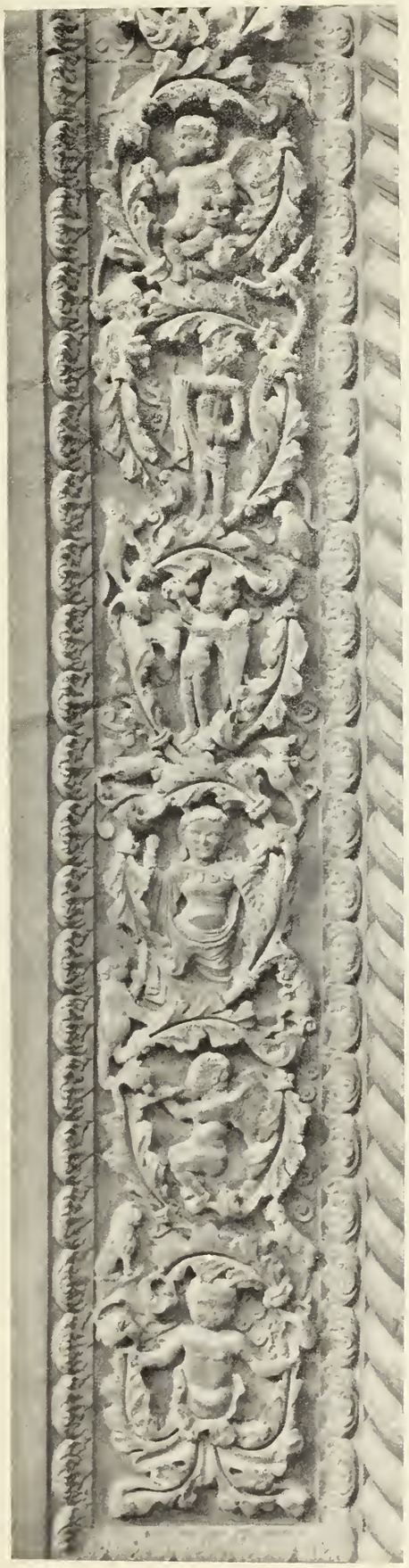
Pérouse

Nous sommes donc là en présence d'une forme plus ancienne que les décorations de feuillages des parties extérieures de la Porte, et ce qu'il y a d'antique dans cette partie ne représente pas un apport nouveau dans l'art florentin, mais n'est que le souvenir des formes romaines conservées par le moyen âge. Au surplus, il est impossible de ne pas être frappé de la naïveté du style et de la maladresse d'exécution de cette partie qui borde la porte. Ces figures courtes, ces têtes énormes, cette disproportion des corps, tout cela paraît un art un peu arriéré, à une époque aussi avancée que la fin du XIV siècle. M. Muntz l'a très bien dit: « Ce qui est antique ici, c'est l'idée, non le style; la facture en effet est rude, vulgaire, véritablement germanique. »[1]

Le tympan de la Porte des Chanoines est décoré d'un groupe représentant la *Vierge adorée par deux Anges*. Ces statues sont fort belles, elles sont de si excellent style que l'on a pu croire longtemps qu'elles dataient des premières années du XIV siècle et qu'elles étaient l'œuvre de Jean de Pise. Nous savons aujourd'hui qu'elles furent sculptées en 1402 par Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio.[2]

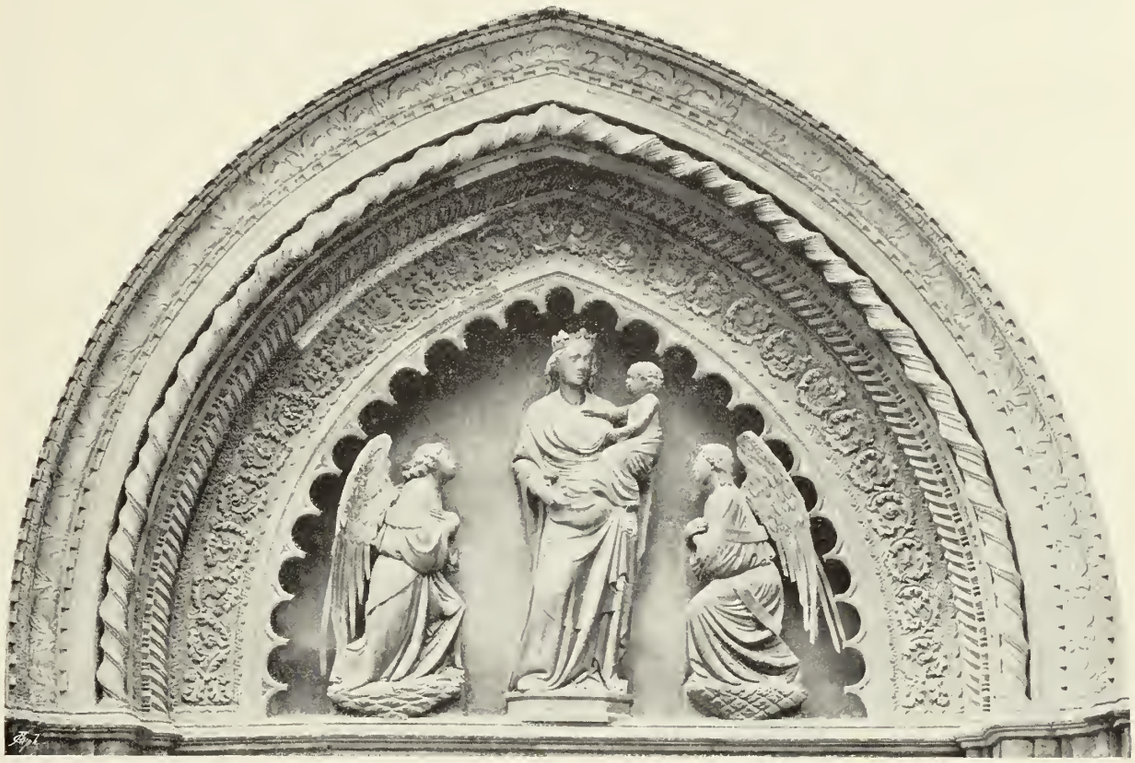
(1) *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, I, p. 513.

(2) Comparer cette *Vierge* avec la Vierge de l'église du Marturet à Riom, de la fin du XIV siècle. (Gravée dans l'*Art gothique* de M. L. GONSE).



Pilastres de la porte des Chanoines – Dôme de Florence
(Fin du XIV siècle)

Cette décoration des tympans par des statues en ronde bosse est une méthode particulière à la Toscane. Comme exemple semblable à celui de la Porte des Chanoines, nous pouvons citer la Porte du Baptistère de Pise, celle du Baptistère de Pistoia, la Porte principale, aujourd'hui détruite, du Dôme de Florence et celle du Dôme d'Orvieto. C'est dans le même système que furent décorées la plupart des églises françaises, dès la fin du XIV siècle.



Tympan de la porte des Chanoines - Dôme de Florence
par Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio
(1402)

Au surplus, la Toscane, au XIII et au XIV siècle, n'a pas attaché une grande importance à cette décoration des tympans. Nombre de tympans n'ont même jamais été ornés, témoin ceux des trois Portes de la Cathédrale de Sienne.[1]

En France, au contraire, la décoration des tympans, à l'aide de bas-reliefs grandioses, était un des motifs favoris des architectes et constituait le plus bel ornement des façades de leurs édifices.

Cette manière française pénétra à Florence, dans les dernières années du XIV siècle. Nous avons vu que les frontons des deux portes latérales de la façade du Dôme étaient décorés de deux bas-reliefs représentant la *Nativité de Notre-Seigneur* et la *Mort de la*

(1) Combien ne devons-nous pas regretter la perte des deux grandes compositions, la *Nativité* et la *Mort de Marie*, qui décoraient le tympan des deux portes mineures de la façade du Dôme de Florence ! Un bas-relief du Bargello représentant des animaux provient peut-être du tympan de la *Nativité*.

Vierge. Le plus bel exemple de ce style nous est fourni par la *Vierge de la Mandorla* de Nanni di Banco. Ce bas-relief datant de 1421, nous en parlerons dans notre second volume, en étudiant le XV siècle. Nous citerons un autre exemple dû à un maître plus ancien, le *Fronton de la Miséricorde* d'Arezzo, sculpté en 1403, par des artistes de Settignano. La Vierge, qui abrite le peuple sous les plis de son manteau, est remarquable par son expression de bonté. Les *Vierges de Miséricorde* sont un des motifs favoris du XV siècle, principalement dans les pays du nord. – Dans le même ordre d'idées, on peut citer le tympan de l'Hôpital de Santa Maria Nuova, que Bicci di Lorenzo orna, en 1420, d'une terre cuite représentant le *Couronnement de la Vierge*.

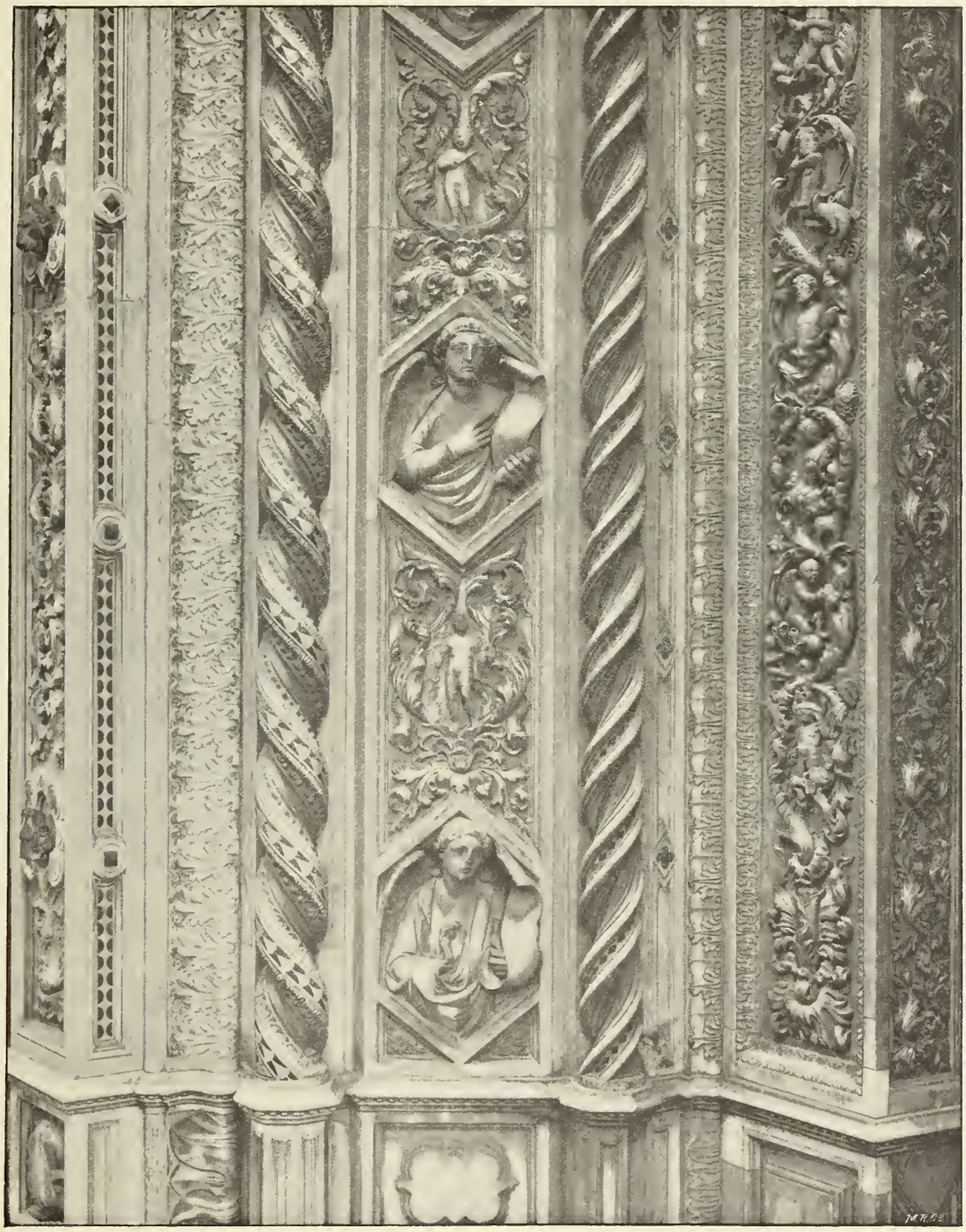
Motif de décoration des pilastres de la porte de la Mandorla

Au XV siècle, grâce à Luca della Robbia et à son école, la décoration des tympans prit une importance exceptionnelle. C'est l'idée française qui s'implante en Toscane, mais elle est obligée de se rapetisser pour s'adapter aux dimensions exiguës des édifices florentins.

Au cours de cette étude sur le XIV siècle, nous avons constaté que, pour connaître la valeur de l'école de sculpture florentine, il ne faut pas interroger la statuaire monumentale, qui n'apparut chez elle que tardivement et qui mit longtemps à s'y acclimater. La gloire du XIV siècle est surtout dans les bas-reliefs et dans la décoration. Si, par sa grande statuaire, l'art florentin dépend plus ou moins des écoles étrangères, par des œuvres telles que les bas-reliefs du *Campanile*, de la *Porte du Baptistère*, et *d'Or San Michele*, il s'affirme avec toute la puissance de son originalité. Cette finesse du génie florentin, son amour de l'ornementation délicate va apparaître, à son plus haut degré de perfection, dans la *Porte de la Mandorla*. Si les architectes grecs qui ont sculpté la porte de l'Erechteion et le Temple de la Victoire aptère revenaient parmi nous, c'est cette porte qu'il faudrait leur montrer.

La *Porte de la Mandorla*, conçue dans le même type général que la Porte des Chanoines, est encore beaucoup plus brillante et somptueuse. L'ornementation toute en relief présente cette particularité que les formes gothiques de la Porte des Chanoines ne sont pas conservées. Il n'y a plus ici aucune de ces feuilles de lierre ou de figuier copiées sur la nature.

Les sculpteurs de la Porte de la Mandorla ne poursuivent pas le développement d'une idée encore trop nouvelle dans le milieu florentin, et ils s'en tiennent aux formes dérivées de l'art roman, aux larges feuillages pompeusement ordonnés, dessinés avec une libre fantaisie, pour figurer de beaux motifs de composition symétrique. Mais l'idée gothique



Pilastres de la porte de la Mandorla – Dôme de Florence
par Niccolò d'Arezzo
(Vers 1400)

du maître de la Porte des Chanoines ne disparaît pas pour toujours de l'horizon florentin, et elle ne tardera pas à reparaître, pour s'épanouir brillamment dans les œuvres de Ghiberti et de Luca della Robbia. – Dans les deux portes, les chambranles sont décorés du même motif de figurines enfermées dans des rinceaux. Ces figurines n'ont aucune signification historique ou religieuse et ne sont employées, par les sculpteurs, qu'en raison de leur intérêt décoratif. C'est ainsi que l'on trouve là, sans que rien justifie leur emploi, de petites têtes copiées sur des médaillons d'Empereurs romains et certaines figures nues qui rappellent les statues des guerriers ou des Dieux antiques. Mais l'existence de ces petites figures ornementales ne doit pas nous conduire à méconnaître le véritable caractère de cette œuvre, qui n'appartient en rien à la Renaissance, et qui peut être considérée comme le produit le plus pur du génie florentin dans toute l'indépendance de sa pensée. L'art antique a pu conseiller quelques statuettes, mais il n'a rien pu dire sur l'ordonnance générale qui appartient en propre à l'art florentin. Surtout, il ne pouvait inspirer ce sentiment de jeunesse et cette virginité qui font, de ces figures descendues de l'Olympe, des Anges du Paradis chrétien.

Ange de l'Annonciation
Musée du Dôme de Florence
(Vers 1400)

Vierge de l'Annonciation
Musée du Dôme de Florence
(Vers 1400)

Les principaux maîtres qui ont travaillé à la Porte des Chanoines sont Giovanni d'Ambrogio et son fils Lorenzo.

Et c'est Giovanni d'Ambrogio encore qui commença la Porte de la Mandorla; et ainsi s'explique la grande ressemblance qui existe dans l'architecture des deux portes et dans la décoration de leurs chambranles. Mais Giovanni d'Ambrogio fut remplacé en 1407 par Niccolò d'Arezzo, qui termina la Porte et qui sculpta la plus belle partie de sa décoration et notamment les piliers contenant les figures d'Anges.

Avant de quitter le Dôme nous devons citer deux statues qui sont aujourd'hui au Musée de l'Œuvre et qui, peut-être, appartenaient primitivement à la décoration de l'église. Ce sont les deux statues de l'*Annonciation*, très finement travaillées, dans le style de la Madone de la Porte des Chanoines.

Or San Michele. – Nous avons dit plus haut, en parlant d'Orcagna, comment, à la suite d'un incendie, la Loggia d'Or San Michele fut reconstruite en 1336. Dans ce nouvel édifice, la Ville de Florence s'était chargée de la construction, la Congrégation des Laudesi de la décoration intérieure, et les Corporations des Arts majeurs et des Arts mineurs, de la décoration extérieure. Nous avons vu comment les Laudesi s'étaient acquittés de leur tâche, en commandant à Orcagna le somptueux Tabernacle de la Vierge. Nous allons maintenant étudier cette décoration de l'extérieur d'Or San Michele, qui tient une si grande place dans l'histoire de la sculpture florentine.

Au moment de la construction d'Or San Michele, les *Arts* qui avaient des Consuls et une représentation dans le Gouvernement de la République étaient au nombre de vingt et un, dont sept Arts majeurs et quatorze Arts mineurs. Comme ces Corporations ont joué un grand rôle dans l'histoire artistique de Florence, nous en donnons ici la liste avec l'indication de leurs patrons:

Arts majeurs

		PATRON
1. Giudici e Notai	Magistrature	St. Luc.
2. Mercatanti o Arte di Calimara	Commerce	St. Jean Baptiste.
3. Cambio	Banque	St. Marc.
4. Arte della Lana	L'Art de la Laine	St. Etienne.
5. Arte della Seta o di Por Santa Maria.	L'Art de la Soie (1)	St. Jean Evangéliste.
6. Medici e Speziali	Médecins et Pharmaciens	La Ste. Vierge.
7. Vaiai e Pellicciai	Fourreurs	St. Jacques.

Arts mineurs

		PATRON
8. Beccai	Bouchers	St. Pierre.
9. Calzolai	Cordonniers	St. Philippe.
10. Manescalchi	Maréchaux-ferrants	St. Eloi.
11. Maestri di pietra e legname	Maçons et Charpentiers	Quatre saints pour patrons: Ss. Castor, Symphorien, Nicostrate et Simplicius.
12. Linaioli e Rigattieri	Tripiers	St. Marc.
13. Vinattieri	Marchands de vin	St. Martin.
14. Albergatori	Aubergistes	St. Julien.
15. Pizzicagnoli	Charcutiers	St. Bartolommé.
16. Galigai	Corroyeurs	St. Augustin.
17. Corazzai	Armuriers	St. Georges.
18. Correggiai	Selliers	Ste. Trinité.
19. Legnaiuoli	Menuisiers	Ste. Annunziata.
20. Chiavaioli	Serruriers	St. Zanobi.
21. Fornai	Boulangers	St. Laurent.

(1) Les Orfèvres faisaient partie de l'Art de la Soie, les Peintres de l'Art des Médecins; les Sculpteurs moins favorisés appartenaient à un Art mineur, celui des Maçons et Charpentiers.

Les recherches faites dans les archives par M. C. Strozzi, au XVII siècle, nous apprennent qu'en 1339 trois Arts avaient choisi la place pour leurs pilastres, savoir : l'Art di Calimara ou des Négociants (Patron St. Jean Baptiste), l'Art de la Soie (Patron St. Jean Evangéliste) et l'Art de la Laine (Patron St. Etienne). D'autre part, nous savons que ces travaux furent exécutés, au moins en partie, car lorsque l'Art de la Laine fit faire, en 1428, une nouvelle statue en bronze de St. Etienne, par Ghiberti, elle vendit la vieille statue à l'Œuvre de Ste. Marie des Fleurs, qui la plaça sur la façade de la Cathédrale.

Nous possédons certainement quelques travaux de cette époque. Nous avons le Tabernacle même qui renfermait la vieille statue de St. Etienne et que Ghiberti a conservé sans lui faire subir aucune modification. Un autre Tabernacle est tout à fait semblable à celui-ci, et c'est précisement celui d'un des autres arts qui retinrent leur pilier en 1339, l'Art de la Soie.

Le Tabernacle actuel de l'Art di Calimara est d'une époque bien postérieure et si cet Art a fait construire un Tabernacle, en 1339, comme les documents nous le disent, ce n'est certainement pas celui qui est en place aujourd'hui. Mais il est à Or San Michele un Tabernacle identique aux deux Tabernacles de l'Art de la Laine et de l'Art de la Soie c'est celui de l'Art des Bouchers, qui contient le St. Pierre de Donatello. Or, il est certain que l'Art des Bouchers, étant un art mineur, n'avait pas de Tabernacle en 1339, alors que tous les arts majeurs n'avaient pas encore le leur. D'où je suis porté à conclure que le Tabernacle actuel de l'Art des Bouchers est l'ancien Tabernacle de l'Art di Calimara, que cet art vendit, pour le remplacer par un Tabernacle plus beau, lorsque, en 1414, il fit faire la statue de St. Jean Baptiste par Ghiberti. Ce qui justifierait cette hypothèse, c'est que dans le fronton la place réservée aux armoiries est vide. Il est possible qu'elle ait contenu primitivement l'Aigle de l'Art di Calimara qui aura été supprimé lorsque le Tabernacle changea de maître.[1]

La simplicité de ces trois Tabernacles est digne d'attention. Si nous les comparons aux autres Tabernacles d'Or San Michele, dont le plus ancien ne remonte pas au-delà de 1399, on verra quelle grande différence de style les sépare. Mais nous pouvons encore justifier la date de 1339 que nous assignons à ces trois Tabernacles, en les comparant avec d'autres œuvres florentines du XIV siècle. Si nous songeons à la richesse de la Loggia du Bigallo, qui est de 1351, au Tabernacle d'Orcagna terminé en 1359, à la beauté des Portes et des Fenêtres du Dôme, nous sommes obligés de reporter les Tabernacles d'Or San Michele dans la première moitié du siècle ; et, parmi les œuvres de cette époque, nous en trouvons précisement une qui a les plus étroits rapports avec les Tabernacles d'Or San Michele, c'est la Porte du Campanile, faite peu après 1334.

(1) Les deux Tabernacles de l'Art de la Laine et de l'Art de la Soie ont leur fond décoré d'ornements en mosaïque d'un dessin très délicat. Le fond du Tabernacle actuel des bouchers est au contraire décoré de motifs plus lourds, semblables à ceux des Tabernacles faits après 1400. Si l'hypothèse que je propose est exacte, il faut admettre que le fond du Tabernacle a été refait, vers 1414, lorsqu'on y plaça la statue de Donatello.

La plupart des Tabernacles d'Or San Michele seront reproduits, dans le cours de cet ouvrage, au fur et à mesure que nous parlerons des statues qu'ils renferment.

On remarquera, comme détail secondaire, que les Armoiries de l'Art de la Laine, l'Agneau tenant la croix, sont placées sur la Porte du Campanile et sur le Tabernacle de l'Art de la Laine, à Or San Michele, et qu'elles sont représentées sous la même forme.

Si les Armoiries de l'Art de la Laine sont sculptées sur la Porte du Campanile, c'est parce que les Consuls de l'Art de la Laine avaient été chargés, à partir de 1331, de la surveillance des travaux du Dôme et du Campanile. Nous avons donc ici l'explication toute naturelle des analogies que nous signalons entre le Tabernacle de l'Art de la Laine à Or San Michele et la Porte du Campanile, faite sous la surveillance de ce même Art.

St. Jean Evangéliste
Musée du Bargello
autrefois à Or San Michele (1340)

L'intérêt de cette discussion n'est pas seulement dans le fait d'avoir précisé la date d'intéressantes œuvres décoratives; elle a d'autres conséquences. Nous possédons en effet une des statues qui décoraient primitivement ces Tabernacles, c'est le *St. Jean Evangéliste*, patron de l'Art de la Soie. En 1515, l'Art de la Soie, voyant les nouvelles statues que l'Art de la Laine, l'Art des Négociants et l'Art des Banquiers avaient placées dans leurs tabernacles, ne voulut plus se contenter de son ancienne statue, qui, faite en 1340, semblait alors bien démodée et qui avait l'infériorité d'être en marbre, alors que les nouvelles statues commandées par les Arts majeurs étaient en bronze. Elle commanda donc une nouvelle statue à Baccio da Montelupo et elle enleva de son Tabernacle la vieille statue en marbre de *St. Jean Evangéliste*, que l'on peut voir aujourd'hui au Musée du Bargello.

A n'étudier que le style de cette statue il est aisé de voir qu'elle est postérieure au *Boniface VIII* et à l'*Evêque* du Dôme, et qu'elle est contemporaine des statues du Campanile de la face nord; et partant, la date de 1340, que suggèrent les documents, se trouve confirmée.[1]

Dans l'attitude de cette statue, on trouve encore une grande raideur; les draperies sont sommairement indiquées et les nus sont mal dessinés sous la draperie. Mais c'est une œuvre grave, imposante, d'un caractère énergique, très saisissant. Elle contraste avec les œuvres si délicates d'André de Pise, et fait penser à un maître dépendant de cette grande école giottesque, qui avait apporté tant de gravité dans la représentation des Prophètes et des Apôtres. Dans l'incertitude où nous sommes relativement aux œuvres du XIV siècle, il est permis de faire des hypothèses. Je signalerai donc les rapports que existent entre cette statue et les sculptures d'Orcagna, au Tabernacle d'Or San Michele. D'une façon générale, c'est le même esprit, la même conception

(1) M. Schmarzow a supposé que cette statue était l'œuvre de Piero di Giovanni Tedesco. Mais la période de production de ce maître s'emplace entre 1383 et 1402, et je crois que cette statue est antérieure d'un demi siècle à ses premières œuvres.

sévère et la même exécution brutale. Comme détails particuliers que l'on retrouvera dans diverses figures du Tabernacle, notamment dans le relief de la Mort de Marie, je signalerai les longues tresses de cheveux ramenées sur le devant de la poitrine, la main faisant un angle aigu avec le bras, les plis du front et surtout les plis verticaux entre les yeux. Ces plis, signes de profonde méditation, qui sont un trait caractéristique de la statue de St. Jean, se remarquent dans le Grand Prêtre du *Mariage* et de la *Purification* à Or San Michele. C'est donc le style même d'Orcagna que nous retrouvons dans cette statue et, dans notre hypothèse, il faudrait la considérer comme faite par lui, vers 1340, quelques années avant le Tabernacle qui ne fut commencé qu'en 1349.

Vierge d'Or San Michele
placée autrefois dans le Tabernacle de l'Art des Médecins
(1399)

Les travaux de sculpture à Or San Michele restèrent interrompus pendant un très grand laps de temps. Après les travaux de 1340, il nous faut attendre plus d'un demi-siècle, jusqu'en 1399, époque à laquelle l'Art des Médecins construisit son beau tabernacle. Les Médecins voulurent faire mieux qu'on n'avait fait en 1340; ils donnèrent à leur Tabernacle de grandes dimensions et adoptèrent un style nouveau. Aux pilastres unis, ils substituèrent des colonnes torses décorées de têtes de chérubins, et, au fronton très simple du sommet, un baldaquin proéminent pompeusement décoré. Pour la décoration du fond, les petites mosaïques furent remplacées par des verres de couleur.

Mais ce qui, pour nous, présente le plus grand intérêt, c'est que nous possédons non seulement le Tabernacle de 1399, mais la Vierge qui fut faite à la même époque. Cette Vierge n'est plus dans son Tabernacle; à la suite d'un miracle, en 1628, elle a été placée à l'intérieur de l'église. Un peu postérieure, comme date, à la Madone de la Porte majeure du Dôme, de même époque que la Madone de la Porte des Chanoines, elle est un des plus magnifiques exemplaires de la statuaire monumentale à Florence, représentant un style que J. della Quercia continuera, mais sans conserver le même caractère de dignité religieuse.

Je pense qu'il convient de considérer, comme étant à peu près de même époque que le Tabernacle des Médecins, celui de l'Art des Fourreurs, qui contient la statue de *St. Jacques*. Ce Tabernacle doit être étudié avec le plus grand soin, non seulement à cause de la statue du saint, mais plus encore à cause du bas-relief qui décore la partie inférieure de la niche, et qui peut être considéré comme une des œuvres les plus pures de style de l'art italien.

En examinant ce bas-relief, la première pensée doit être de l'attribuer à Ghiberti, car il présente de nombreuses et frappantes analogies avec les œuvres de ce maître. Ainsi l'attitude du St. Jacques décapité est reproduite dans le Goliath de la deuxième porte et dans une figure prosternée aux pieds du Christ (*Résurrection de Lazare* de la première porte). Le jeune guerrier (deuxième figure à gauche) a été, de même, reproduit nombre de fois par Ghiberti, notamment dans le *Jésus arrêté* et le *Pilate se lavant les mains*, de la première porte, et dans le *Goliath* de la deuxième. La figure de gauche est reproduite dans les *Mages* de la première porte; et enfin, dans un des bergers de la *Nativité* (première porte), on retrouve le geste du soldat qui remet son épée dans le fourreau.

Tabernacle de l'Art des Fourreurs à Or San Michele
(Vers 1400)

Mais, malgré la valeur de ces comparaisons, je ne crois pas que l'attribution à Ghiberti puisse être acceptée. En effet, le *St. Jacques* est une des premières statues de saints faites à Or San Michele; elle est certainement antérieure au *St. Philippe* de Nanni di Banco, qui date de 1408. Or, avant 1408, Ghiberti n'était pas capable de produire une telle œuvre. La première statue faite par Ghiberti à Or San Michele date de 1414 et elle présente un faire dur et sec, un style boursouflé, qui ne rappelle en rien la manière sobre du *St. Jacques*. En outre, et c'est ici une remarque à laquelle j'attache la plus extrême importance dans la discussion qui nous occupe, le *St. Jacques* est une statue en marbre, et Ghiberti, dans sa longue carrière, n'a jamais fait le plus petit ouvrage en marbre. Les trois statues, notamment, qu'il fit pour Or San Michele, en 1414, en 1422 et en 1428, sont en bronze. Ghiberti n'a jamais pris le ciseau; il est peut-être le seul, avec Pollaiolo, parmi les grands sculpteurs de l'Italie, qui présente cette particularité. Ghiberti modèle avec la terre ou la cire; il travaille en vue du bronze; il est orfévre et non tailleur de pierre, et son faire s'en ressentira toujours. L'artiste qui cisèle le bronze est porté a rechercher les arêtes vives et saillantes, tandis que la taille du marbre conduit à une exécution plus douce et plus enveloppée. Or, précisément, le bas-relief, de la *Décapitation de St. Jacques* est particulièrement remarquable par la douceur du travail et la souplesse des draperies. – En

outre, le style de Ghiberti, même dans sa première porte, est beaucoup plus compliqué. La composition est toujours encombrée, surchargée de figures, tandis qu'ici nous trouvons une simplicité qui évoque le souvenir d'André de Pise. N'était, dans notre bas-relief, un rocher trop lourdement accusé, l'œuvre serait vraiment sans reproche. – Enfin, Ghiberti, qui, dans ses *Commentaires*, cite toutes les œuvres qu'il a faites, et qui, en particulier, énumère complaisamment les trois statues qu'il fit pour Or San Michele, ne parle pas de ce *St. Jacques*. – Si j'insiste, c'est qu'il faut toutes ces raisons pour ne pas attribuer à Ghiberti un bas-relief qui, sur certains points, porte si manifestement les marques de son art.

Dans ma pensée, la statue de *St. Jacques* et le bas-relief qui l'accompagne ne peuvent appartenir qu'à un maître plus âgé que Ghiberti de vingt ans environ, à un de ces admirables artistes qui ont sculpté la Porte de la Mandorla. Tout dans notre bas-relief rappelle, en effet, le style de cette porte. Les enroulements qui l'encadrent si délicieusement sont la copie même des ornements de la Porte de la Mandorla, et le style des figures, avec cette profondeur de sentiment unie à tant de jeunesse et de charme, ce naturel si exempt de maniérisme, c'est un style que Ghiberti lui-même ne possédera plus avec une telle pureté, et qui ne se rencontre à cet état de perfection que dans cette porte de la Mandorla qui illustre le nom de Niccolò d'Arezzo.

Niccolò d'Arezzo, dont nous avons déjà étudié plusieurs œuvres en parlant du Dôme de Florence, est un maître particulièrement distingué, et les mêmes caractères que nous avons observés dans le *St. Marc* se retrouvent dans le *St. Jacques*. C'est la même recherche d'individualisme dans les traits du visage et, pour le style général, à défaut de grandeur, une juste mesure dans l'attitude, le mouvement et le pli des draperies.

St. Luc
Musée du Bargello, autrefois à Or San Michele
(Vers 1400)

Postérieurement au Tabernacle de l'Art des Fourreurs je classe celui de l'*Art des Magistrats*. C'est le même type, avec quelques légères modifications qui indiquent une époque plus avancée : la décoration du fond en petites écailles de verre a été remplacée par une décoration à larges caissons rectangulaires; les pilastres ne sont plus unis, mais creusés, et les cannelures sont en marbre de couleur; la base des pilastres est plus haute; le feuillage des chapiteaux est d'un plus fort relief.

Actuellement, ce tabernacle abrite une statue de *St. Luc*, faite par Jean de Bologne, en 1601, mais nous possédons la statue qui fut faite en même temps que le Tabernacle dans les dix premières années du XV siècle; c'est le *St. Luc*, du Musée du Bargello, statue très voisine du *St. Jacques*, mais un peu plus simple dans le traitement des draperies. C'est une œuvre excellente, d'une parfaite convenance au point de vue religieux, et reproduisant une figure de la plus haute culture morale et intellectuelle. Plus encore que le *St. Jacques*,

elle fait songer à l'art de Niccolò d'Arezzo, et si l'œuvre est de ce maître il faudrait la considérer comme une transition entre le *St. Jacques* et le *St. Marc* du Dôme.

Nous ne devons pas pousser plus avant l'étude des statues d'Or San Michele, car les statues postérieures au *St. Luc* ont été faites par Nanni di Banco, par Donatello et par Ghiberti et nous les réservons pour notre second volume.

Nous pensons intéresser le lecteur en publiant ici un tableau chronologique de toutes les œuvres de sculpture d'Or San Michele:

Arte della Seta . . . . . Tabernacle de 1340.
Statue de *St. Jean Evangéliste*, faite par Baccio da Montelupo en 1515. (Bronze).
(La statue primitive, faite en 1340, est au Bargello). (Marbre).

Arte della Lana . . . . . Tabernacle de 1340.
Statue de *St. Etienne*, faite par Ghiberti en 1428. (Bronze).
(La statue primitive, faite en 1340, fut vendue et placée sur la façade du Dôme. On ne sait pas ce qu'elle est devenue). (Marbre).

Arte dei Beccai. . . . . Tabernacle de 1340.
Statue de *St. Pierre*, faite par Donatello en 1413. (Marbre).

Arte dei Medici . . . . . Tabernacle de 1399.
Statue de *la Vierge*, faite en 1399. Elle est actuellement placée dans l'intérieur de l'église. (Marbre).

Arte dei Vaiai . . . . . Tabernacle fait vers 1400.
Statue de *St. Jacques*, faite vers 1400. (Marbre).

Arte dei Giudici . . . . . Tabernacle fait vers 1400.
Statue de *St. Luc*, faite par Jean de Bologne, en 1601. (Bronze).
(La statue primitive, faite vers 1400, est au Bargello). (Marbre).

Arte dei Calzolai . . . . Tabernacle (de 1405 a 1410?) fait par Nanni di Banco.
Statue de *St. Philippe* (1405 à 1410?), par Nanni di Banco. (Marbre).

Arte dei Fabbri. . . . . Tabernacle, fait vers 1410, par Nanni di Banco.
Statues des *Quatre Saints*, faites vers 1410, par Nanni di Banco. (Marbre).

Arte dei Manescalchi . . Tabernacle, fait vers 1415, par Nanni di Banco.
Statue de *St. Eloi*, faite vers 1415, par Nanni di Banco. (Marbre).

Arte dei Linaioli. . . . . Tabernacle, fait en 1411, par Perfetto di Giovanni et Albizo di Piero.
Statue de *St. Marc*, faite en 1411, par Donatello. (Marbre).

Arte di Calimara. . . . . Tabernacle, fait vers 1414, par Albizo di Piero.
Statue de St. Jean Baptiste, par Ghiberti, 1414. (Bronze).

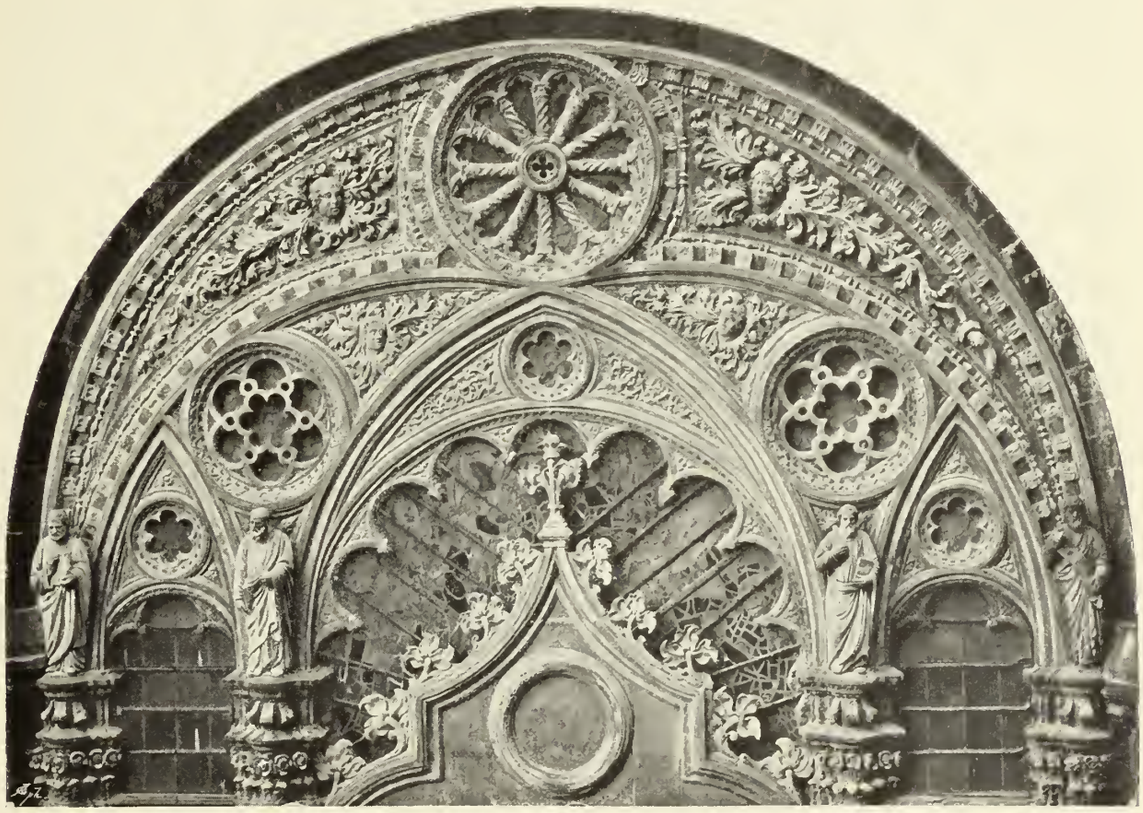
Arte dei Corazzai . . . . Tabernacle, fait en 1415, par Donatello.
Statue de *St. Georges*, faite en 1415, par Donatello. (Marbre).
(L'original est aujourd'hui au Bargello. Il a été remplacé par une copie).

ARTE DEL CAMBIO . . . . . Tabernacle, fait de 1419 à 1422, par Ghiberti.

Statue de *St. Mathieu*, faite de 1419 à 1422, par Ghiberti. (Bronze).

TRIBUNALE DEI MERCANTI . Tabernacle, commandé par le parti guelfe et vendu en 1459 au Tribunale dei Mercanti. Fait sans doute de 1440 à 1450.

Le Christ montrant ses plaies à St. Thomas, groupe fait par Verrocchio de 1464 à 1483. (Bronze).



Fenêtre d'Or San Michele, par Simone di Francesco Talenti
(1367)

Avant de quitter Or San Michele il nous faut dire un mot des belles fenêtres sculptées de cet édifice.

Au moment où Orcagna construisait son Tabernacle, la Loggia d'Or San Michele était encore complétement à jour. Mais le marché aux grains n'existait plus; l'édifice était tout entier consacré au culte, et il était devenu urgent de le clore, pour que l'Église cessât d'être une place publique et pour que le Tabernacle d'Orcagna fut mis à l'abri des accidents. On décida donc, en 1367, que l'Église serait fermée, par la construction de clôtures reliant les piliers entre eux. Simone di Francesco Talenti, qui fut choisi pour ce travail, était le fils de Francesco Talenti, l'illustre architecte du Campanile et du Dôme. Simone était lui-même un des premiers architectes de Florence. C'est lui qui plus tard construisit, en collaboration avec Benci di Cione, la Loggia de' Lanzi. On lui attribue éga-

lement la façade de la petite église placée en face d'Or San Michele, dédiée primitivement à l'Archange St. Michel, et, aujourd'hui, à San Carlo. Les registres du Dôme nous apprennent enfin qu'en 1377 il fut chargé de sculpter une statue pour la façade de la Cathédrale.

Les clôtures d'Or San Michele sont un nouvel exemple de ce merveilleux sentiment décoratif que nous retrouvons dans toutes les œuvres de cette époque, dans les fenêtres du Campanile, dans le Tabernacle d'Orcagna, dans la Balustrade de Piero di Migliore, dans la Loggia du Bigallo, dans la décoration des murs et des fenêtres de la Cathédrale. L'intervalle entre chaque pilier est divisé par deux légers pilastres et le sommet de l'arc est orné d'une luxueuse décoration. Comme motif principal, Francesco adopte de grands arceaux allant d'un pilier à l'autre, en s'entrecroisant. Il décore les espaces intermédiaires par des rosaces de formes et de dimensions différentes, et, dans les espaces libres, il sculpte de belles feuilles ornementales, qui sont une espèce de compromis entre les rinceaux de l'art gothique et les feuillages de l'art antique. Au milieu de ces feuillages, comme au centre d'un bouquet, il place des têtes d'homme, créant un motif très original, que nous retrouverons dans un certain nombre d'œuvres de la même époque, notamment dans une Tombe des Acciaioli à la Certosa d'Ema, et dans le Tabernacle des Linaioli, à Or San Michele. Cet emploi combiné d'arcs, de rosaces, d'ornements de feuillage, donne à cette fenêtre un aspect tout particulier. C'est de l'art gothique, mais dans une forme qui ne se trouve qu'à Florence.

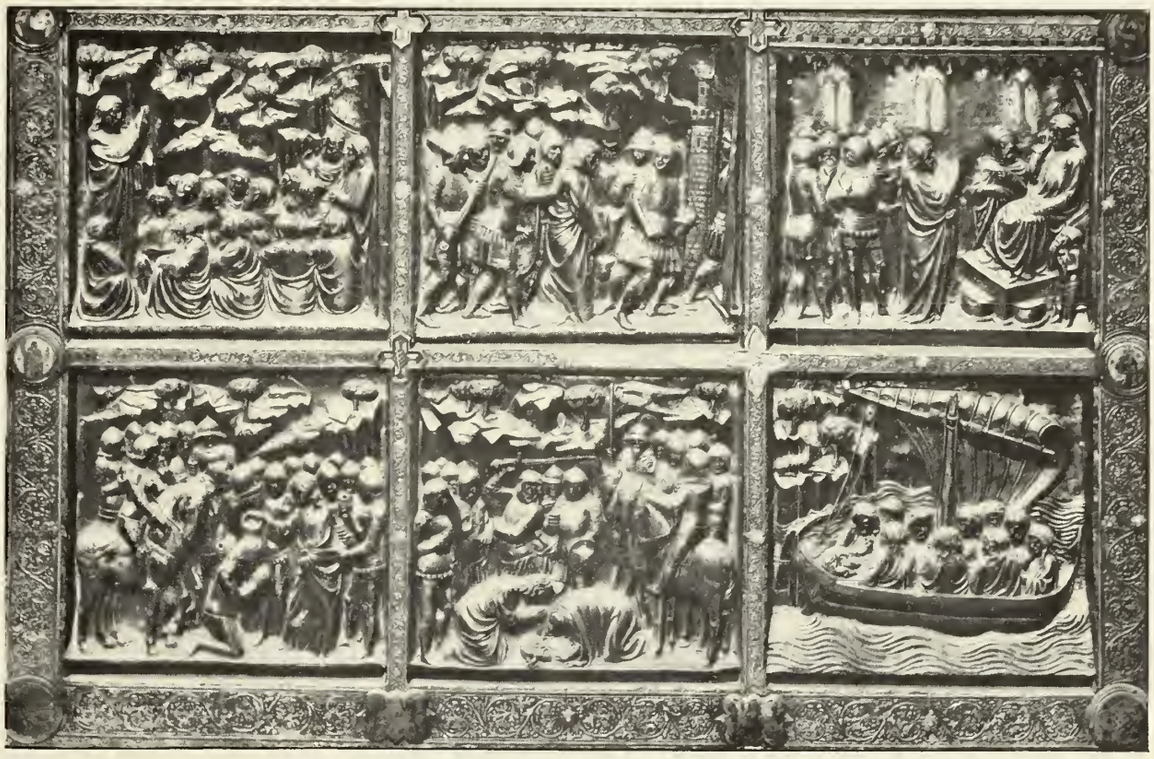
Autel de la Cathédrale de Pistoia - Partie faite en 1316 *par Andrea Ognabene*
(Fragment)

Sur les pilastres de cette clôture sont disposées, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, de petites statuettes d'un excellent style, où l'on retrouve la noblesse et le charme de l'école d'André de Pise. Les statuettes extérieures ont beaucoup souffert et la plupart ont été remplacées. Celles de l'intérieur, par contre, sont très bien conservées, mais la lumière est si faible, dans l'intérieur de l'église, qu'il est à peu près impossible de les voir.

Il faut remarquer, en effet, que, dans le principe, les fenêtres de Francesco di Simone Talenti n'étaient pas murées dans leur partie inférieure, comme elles le sont maintenant. La maçonnerie que l'on a construite a été une grosse erreur architecturale que tout le monde déplore aujourd'hui. Elle a eu pour conséquence de défigurer les superbes

fenêtres de Francesco et de rendre à peu près invisible l'intérieur de l'église et notamment le Tabernacle d'Orcagna.

Nous terminerons l'étude du XIV siècle par les travaux d'orfévrerie. Grâce à une véritable bonne fortune, nous possédons encore les deux plus beaux spécimens de cet art, l'*Autel de Pistoia* et l'*Autel du Baptistère de Florence*.



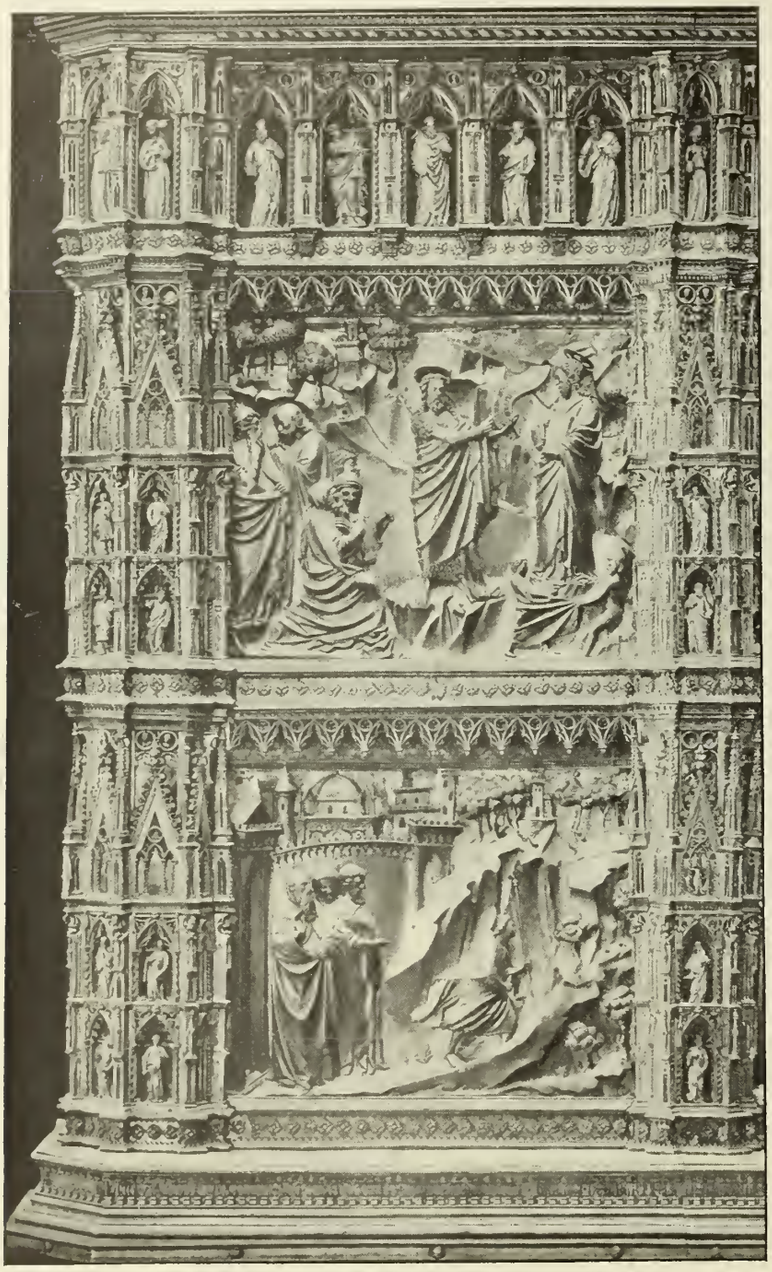
Autel de la Cathédrale de Pistoie – Partie faite en 1371 par Lionardo di ser Giovanni
(Fragment)

Sur ces autels je serai bref, renvoyant spécialement, pour tout ce qui a trait à la description et à l'historique de l'œuvre, au beau travail de M. Darcel publié dans la *Gazette de Beaux-Arts* (janvier 1883).

L'Autel de Pistoia est composé de morceaux appartenant à des époques très diverses. Une partie d'un retable primitif, datant de 1287, a été conservée dans le retable actuel qui, commencé par Andrea Ognabene en 1316, a été continué par Giglio en 1353, par Piero de Florence en 1357 et par Lionardo di Giovanni en 1371.

La partie de 1287, comprenant des figures isolées, Christ, Vierge, Apôtres, est un précieux spécimen de l'orfévrerie toscane au XIII siècle. On trouvera ici les qualités et les défauts ordinaires de cette époque. Comme défauts, des têtes trop grosses, une mauvaise proportion des membres, et comme qualités, la noblesse et l'énergie. Dans cet autel où deux siècles sont représentés, où l'on voit des statuettes datant du milieu du XV siècle, et dont quelques unes portent le nom de l'illustre Brunelleschi, on est surpris de voir

quelle importance prennent ces petites statues de la *Vierge* et du *Christ*, et combien s'affirment supérieures la noblesse calme et la majesté du XIII siècle en présence des contorsions du XV. Ces statuettes, ainsi que la décoration des niches, peuvent être rattachées à l'art du nord. Il n'en est plus de même des bas-reliefs de la *Vie du Christ*, d'Andrea Ognabene, qui ont un caractère purement italien et appartiennent, en même temps, à l'ancienne école byzantine et à la nouvelle école pisane. Le style byzantin apparaît dans certaines scènes, telles que l'*Incrédulité de St. Thomas*, la *Prédication*, les *Saintes femmes au tombeau de Christ*,[1] que l'on retrouve presque identiques dans les anciens manuscrits byzantins. Dans d'autres scènes, et ce sont les plus nombreuses, Andrea Ognabene s'inspire de Jean de Pise et parfois le copie littéralement, comme dans la *Naissance de la Vierge*, le *Massacre des Innocents* et la *Crucifixion*. Comme Jean de Pise, Andrea Ognabene se montre épris de la recherche du mouvement et du sentiment dramatique.



Autel du Baptistère de Florence
(Fragment – 1366)

La partie sculptée, en 1357, par Piero de Florence, est bien loin d'avoir la beauté des bas-reliefs d'Andrea Ognabene. Il semble du reste qu'entre ces deux maîtres il y ait

(1) Voir la plaque en or du Musée du Louvre représentant le même sujet (travail byzantin du X siècle) gravé par Bayet, l'*Art byzantin*, p. 209.

eu une différence profonde d'éducation. Andrea Ognabene se rattachait aux écoles antérieures, il avait hérité de la science de ses prédécesseurs. Piero de Florence nous apparaît plus inexpérimenté, moins instruit de la tradition; et c'est cette ignorance qui va constituer l'intérêt de son art; car entre ses mains, comme entre celles des autres artistes florentins, ses contemporains, va se créer un art nouveau. Dans l'œuvre de Piero de Florence, cet art nouveau est encore à l'état embryonnaire, mais il existe déjà, et nous le verrons grandir dans la partie de l'Autel de Pistoia sculptée en 1371 par Lionardo, nous le verrons surtout s'affirmer dans l'Autel du Baptistère de Florence, avant de s'épanouir définitivement dans les portes de Ghiberti.

Crosse épiscopale - Cathédrale de Città di Castello
(Début du XV siècle)

Ce nouveau style n'est autre que l'adaptation au bas-relief des méthodes et des procédés de la peinture, c'est le désir de traiter le bas-relief comme un tableau, en disposant les personnages sur divers plans, en creusant l'horizon, en détachant les figures, non plus sur des fonds unis, mais au milieu de paysages représentant des arbres, des rochers, des édifices.

On conçoit qu'un style semblable se soit créé à Florence, dans cette ville où l'école de peinture avait atteint un si haut degré de splendeur, avant même qu'aucune école de sculpture ne se fût constituée. L'art que nous voyons naître dans le bas-relief de Piero de Florence a son origine directe dans l'école de peinture giottesque ; et l'on peut retrouver la plupart des motifs qu'il emploie dans les fresques contemporaines de Giotto et de Taddeo Gaddi.

L'œuvre de Piero de Florence est encore très grossière, et elle devait être facilement éclipsée par les belles œuvres de Lionardo qui, dans ses *Scènes de la vie de St. Jacques*, sculptées en 1371, se place au rang des meilleurs sculpteurs florentins. On admirera le style des draperies, la beauté de l'ordonnance, notamment dans les deux premiers bas-reliefs et dans le *St. Jacques devant le tribunal.*

Enfin l'autel fut terminé par une belle statue de *St. Jacques* (1353) et par un fronton (1395) représentant le Christ entouré par les anges, où se retrouve toute l'élégante noblesse de l'art florentin.

Nos gravures reproduisent l'*Incrédulité de St. Thomas*, qui appartient à la partie du retable sculptée par Andrea Ognabene en 1316, et six scènes de la *Vie de St. Jacques*, faites en 1371 par Lionardo di Ser Giovanni.

L'*Autel du Baptistère* de Florence diffère profondément de l'Autel de Pistoia par sa composition générale. L'Autel de Pistoia, par sa forme, se rattachait étroitement au style de l'ancienne orfévrerie italienne, au style italo-byzantin, tel qu'il nous apparaît dans l'Autel de Città di Castello et dans l'Autel de St. Ambroise de Milan. Ici nous sommes en présence d'une œuvre du plus pur style gothique. La bordure des bas-reliefs qui, à Pistoia, était une étroite moulure, est devenue à Florence une partie essentielle de l'autel. Elle se compose de larges pilastres et d'un couronnement, enrichis de niches et de statues. (1)

Pour comprendre la supériorité de l'art gothique sur l'art de la Renaissance, il suffit de comparer ici les pilastres du XIV siècle avec la niche centrale du XV siècle, dans laquelle est placé le *St. Jean* de Michelozzo. A côté des pilastres gothiques, si fermes et si légers en même temps, combien est choquante cette arcature étriquée, pauvre de lignes, avec des montants si grêles et si maladroitement composés d'un insignifiant motif!

De même, combien sont supérieures les statuettes du XIV siècle aux statuettes qui furent placées au XV siècle lorsqu'on fit la niche centrale et les parties latérales de l'autel. Je signale tout particulièrement comme des œuvres de premier ordre les statuettes qui décorent la partie inférieure des pilastres. Elle sont égales sinon supérieures aux plus élégantes figurines de Ghiberti.

Les huit bas-reliefs représentant la *Vie de St. Jean Baptiste* appartiennent à des auteurs différents. Dans les premières scènes, apparaît un maître très engagé dans les formules de l'art giottesque, digne, solennel, composant avec mesure et clarté, mais un peu lourd dans son travail, spécialement dans les plis trop monotones de ses draperies. Les meilleurs bas-reliefs sont ceux qui représentent *St. Jean devant Hérode* et *St. Jean dans sa prison*, bas-reliefs qui sont certainement l'œuvre de Lionardo di Giovanni, le maître habile que l'Autel de Pistoia nous a déjà fait connaître. (2)

Nous reproduisons la partie gauche de l'Autel du Baptistère dont les bas-reliefs sont l'œuvre des plus anciens maîtres qui ont travaillé à cet autel.

L'*Autel du Baptistère* est, avec les *Portes du Dôme* et les *Statues d'Or San Michele*, le testament artistique du XIV siècle. Ces œuvres vont servir de point de départ au siècle suivant et feront naître l'art de Nanni di Banco, de Ghiberti et de Donatello.

Nous possédons un autre chef-d'œuvre de l'orfévrerie florentine au XIV siècle, c'est le *Retable de la Chartreuse de Pavie*, fait par Baldassarre degli Embriachi de 1396

(1) Cette influence de l'orfévrerie française sur l'orfévrerie italienne que nous signalons dans l'Autel de Florence, se manifeste plus puissante encore dans les œuvres du siennois Bartolo qui fut orfévre à la Cour d'Avignon et à qui nous devons l'admirable *Chasse de Ste. Agathe* à Catane, faite dans le troisième quart du XIV siècle.

(2) L'autel fut commencé en 1366 par Berto di Geri et Lionardo di Giovanni. Il est probable que Berto di Geri fut l'auteur de l'ordonnance générale. En 1377 nous voyons apparaître deux nouveaux artistes, Cristofano di Paolo et Michele di Monti. L'autel fut terminé en 1402.

à 1409. Ce Retable, sculpté en dents d'hippopotame, avait été fait pour surmonter l'autel majeur de la Chartreuse; il est placé actuellement dans une des sacristies. Cet ouvrage, si important par ses dimensions (2m,60 de hauteur, sur 2m,43 de largeur), est divisé en trois parties et comprend 64 bas-reliefs et 94 petites statues. Dans les compartiments de la partie centrale, sont représentées les scènes de la vie des Rois Mages, selon les légendes du moyen âge, dans ceux de gauche, la Vie de la Vierge et, à droite, la Vie de Notre-Seigneur. Par tous les détails de son architecture et de sa sculpture, ce Retable dépend de l'art florentin, et nous savons positivement que Baldassarre degli Embriachi était florentin et qu'il appartenait à une famille d'une très ancienne noblesse. Le style des sculptures est excellent; les attitudes simples, peu contournées, la pureté des draperies, contrastent avec les travaux gothiques de cette époque et témoignent de la supériorité éclatante de l'école florentine à la fin du XIV siècle.

Une pièce semblable au Retable de la Chartreuse de Pavie se voit au Musée de Cluny. Elle représente, dans ses trois compartiments, la Vie du Christ, la Vie de St. Jean Baptiste et la Vie de St. Jean Évangéliste. Nous savons que cet autel a été commandé par le duc de Berry et donné par lui aux religieuses de Poissy. Deux petites figures placées aux bas de l'autel représentent le portrait du duc et de la duchesse de Berry.

Cette merveilleuse pièce est bien certainement un des plus précieux trésors de l'art italien que possède un Musée étranger.

En même temps que l'Autel de la Chartreuse, Baldassarre degli Embriachi faisait encore, pour la Chartreuse, deux Coffrets ornés de sujets profanes qui ont été conservés et qui se trouvent aujourd'hui dans la collection Cagnola à Milan.

Enfin M. Diego Sant'Ambrogio attribue à cet artiste un beau tryptique, représentant la *Crucifixion*, qui est entré au Musée National de Florence avec la collection Carrand. (1)

Comme spécimen de l'orfévrerie gothique italienne. nous publions la belle Croix pastorale de Città di Castello.

(1) *Archivio storico dell'Arte: Un trittico fiorentino del XIV secolo ascrivibile a Baldassarre degli Embriachi.* 1896, fasc. I, et *Il grande trittico d'osso scolpito dell'Abbazia di Poissy.* 1896, fasc. IV.

Piédestal des Piliers de la Loggia dei Priori
(Fragment)

CONCLUSION

Au cours de cette étude sur le XIV siècle, nous avons vu se dégager quelques idées qu'il convient de grouper en ce moment.

C'est tout d'abord l'influence de l'art français sur l'art florentin. L'art italien, dans tout le cours de son développement au XIV siècle, suit une marche analogue à celle de l'art français, et presque toujours, lorsqu'une forme d'art apparaît à Florence, nous avons pu montrer qu'elle existait déjà dans l'art français. Ces faits, l'analogie des deux arts et l'antériorité de l'art français, doivent avoir pour conséquence logique cette affirmation que l'art français peut être considéré comme l'inspirateur de la sculpture florentine au XIV siècle.

En second lieu, nous avons pu constater que le XIV siècle n'avait pas subi l'influence de l'art antique. Nous avons été brefs sur cette question, car sur ce point tous les écrivains paraissent être d'accord. Pas plus qu'en France, la création des écoles de sculpture et de peinture en Italie n'est due à l'influence de l'art antique. Sur ce point, je ne puis que renvoyer aux travaux de M. Courajod, sur les origines de l'art français, au livre de M. Louis Gonse sur l'*Art gothique* et aux ouvrages de M. Muntz, qui s'est particulièrement préoccupé de rechercher quelles ont été les influences de l'art antique sur l'art italien. « Quelque profonde, dit-il, qu'ait été la révolution opérée dans l'étude de la nature par les représentants du style gothique – je parle des sculpteurs de nos cathédrales, aussi

bien que de Jean de Pise et de Giotto – on n'appliquera pas à leurs efforts le titre de Renaissance, car ils ne se sont pas attachés à l'étude de l'antique.[1] .... Giotto s'est contenté de copier de loin en loin quelque motif antique qui l'avait séduit par son élégance et son originalité. D'imitation méthodique ou raisonnée, il ne saurait être question; l'influence antique est imperceptible, si vous vous attachez à l'ordonnance de ses scènes, à ses types, à ses costumes, en un mot aux éléments constitutifs de son style.[2] .... Je ne crains pas d'affirmer qu'aux approches du XV siècle, à la veille de la Renaissance proprement dite, à Florence, à Sienne, à Orvieto, en Lombardie, sculpteurs, peintres, miniaturistes, orfévres et artistes de tout rang et de tout mérite, étaient infiniment plus étrangers à la culture classique que ne l'avaient été, quelque quatre-vingts ou cent années auparavant, les Lorenzetti, les Giotto, les Fra Guglielmo d'Agnello et les Niccolò Pisano. »[3]

M. Carl Cornelius, dans un livre récent sur Jacopo della Quercia,[4] est arrivé aux mêmes conclusions sur l'action profonde exercée par l'art gothique jusqu'au début du XV siècle. « L'art gothique, dit-il, trouva en Italie, au point de vue de ses tendances pour réaliser la beauté du mouvement, un sol très favorable. Au début, l'art gothique agit d'une façon libératrice. Il inspira à cet art qui se rattachait à l'antique, art qui est personnifié par le nom de Nicolas de Pise, un nouveau souffle naturaliste. Il trouva un apôtre zélé dans Jean de Pise.... Andrea Pisano, plus encore que Giotto, s'inspira de l'art gothique.... »

Et M. Carl Cornelius constate que l'art gothique a persisté jusqu'à Ghiberti, qu'il considère comme « le plus brillant représentant de cet art. » Nous montrerons en effet, dans notre second volume, que, pendant toute la première partie du XV siècle, la sculpture florentine est encore complétement soumise à l'influence de l'art gothique.

Ainsi donc la création de l'art florentin et son développement au cours du XIV siècle n'eurent pas pour cause l'influence de l'art antique. Dans sa marche triomphale, l'art florentin s'est avancé, sans regarder Rome, en donnant la main à la France.

Il ne suffit pas de dire les causes de la formation de l'art florentin, il faut en dire toute la grandeur. Cette grandeur, on a pu en juger au cours de la rapide revue que nous venons de faire; mais on ne la comprendra bien que par suite de sa comparaison avec celle des autres siècles. Ce que fut l'art du XIV siècle, comparé à l'art du XV siècle, et à la Renaissance du XVI, nous le verrons au fur et à mesure que nous avancerons dans notre étude. Mais dès maintenant nous pouvons faire connaître nos conclusions. C'est qu'il n'est pas vrai que l'art italien soit allé en progressant, par une marche régulière, de Giotto et d'André de Pise, à Raphaël et à Michel-Ange, et que le XVI siècle soit le point culminant de l'art italien et le résumé de toutes ses conquêtes. Si l'art italien est allé réalisant chaque jour de nouvelles découvertes, il faut malheureusement constater de nombreuses défaillances à côté de chaque progrès.

(1) *Renaissance à l'époque de Charles VIII*, p. 5.
(2) *Précurseurs de la Renaissance*, p. 21.
(3) *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, tome I, p. 229.
(4) *J. della Quercia. Eine kunsthistorische studie.* Halle, 1896, page 57.

En Italie, comme en France, l'art va gagner surtout du côté de la technique; il perdra du côté de la pensée. Et pour la technique même, si l'art devient plus savant, il devient en même temps plus compliqué. Il substitue les exagérations de forme et de mouvement du XVI siècle à la noble simplicité du XIV; de telle sorte que, sur certains points, et ce sont les points essentiels, les œuvres du XIV siècle, telles que les sculptures d'André de Pise, d'Orcagna et de Niccolò d'Arezzo peuvent soutenir la comparaison avec les œuvres les plus célèbres des siècles suivants.

Motif de décoration de la porte de la Mandorla – Dôme de Florence par Niccolò d'Arezzo. (Vers 1400)

Panorama de Florence

ESSAI DE CLASSIFICATION CHRONOLOGIQUE

DES ŒUVRES DE SCULPTURE FLORENTINE AU XIV SIÈCLE

PREMIER TIERS DU XIV SIÈCLE

Vers 1300 *Ste. Anne et la Vierge.* Statue en bois à Or San Michele.

» *La Vierge, St. Paul* et *St. Pierre*, statues du Bargello, surmontant autrefois la Porta romana.

» *Boniface VIII*, du Dôme.

» *Evêque*, de la Sacristie du Dôme.

Vers 1300 *Tombe de l'Evêque Corrado della Penna*, à Ste. Marie Nouvelle (mort en 1313).

» *Annonciation*, bas-relief incrusté dans la façade méridionale du Dôme.

1316 *Autel de Pistoia*, partie sculptée par Andrea Ognabene.

1327 *Monument Baroncelli*, à Santa Croce.

DEUXIÈME TIERS DU XIV SIÈCLE

1330 *Porte du Baptistère*, par André de Pise.

1334 à 1337 *Bas-reliefs du Campanile*, par Giotto et André de Pise.

1336 *Tombe de l'Evêque Antonio Orso*, au Dôme, par Tino di Camaïno.

» *Tombe de l'Evêque Tedice Aliotti*, à Ste. Marie Nouvelle, par Tino di Camaïno.

1340 *Statue de St. Jean Évangéliste*, du Bargello, autrefois à Or San Michele.

» *Tabernacles*, à Or San Michele.

1340 à 1360 *Bas-reliefs de la façade d'Orvieto* (Genèse et Vie du Christ).

» *Santa Reparata.* Musée du Dôme.

» *Christ bénissant.* Musée du Dôme.

» *Quatre statues du Campanile.* Face nord.

» *Madone*, sur la Porte de Ste. Marie Majeure.

1357 *Autel de Pistoia.* Partie sculptée par Piero de Florence.

1349 à 1359 *Tabernacle d'Or San Michele*, par Orcagna.

1350 à 1359 *Madone*, de Ste. Marie Nouvelle, par Nino Pisano.

1350 à 1359 Deux *Madones*, à la Spina (Pise), par Nino Pisano.

» *Tombe Saltarelli*, par Nino Pisano.

» *Annonciation*, du Musée de Lyon, par Nino Pisano.

1352 à 1358 *Loggia du Bigallo.*

1364 *Vierge et deux Anges*, sur l'Autel du Bigallo, par Alberto Arnoldi.

1361 *Madone*, sur la Porte du Bigallo, par Alberto Arnoldi.

Vers 1360 *Madone*, sur la face nord du Campanile, par Alberto Arnoldi.

» *Madone*, sur la porte de la chapelle du Bargello, par Alberto Arnoldi.

» *Madone entre deux Anges*, à Santa Croce, par Alberto Arnoldi.

1366 *Tombes des Acciajoli*, à la Chartreuse d'Ema.

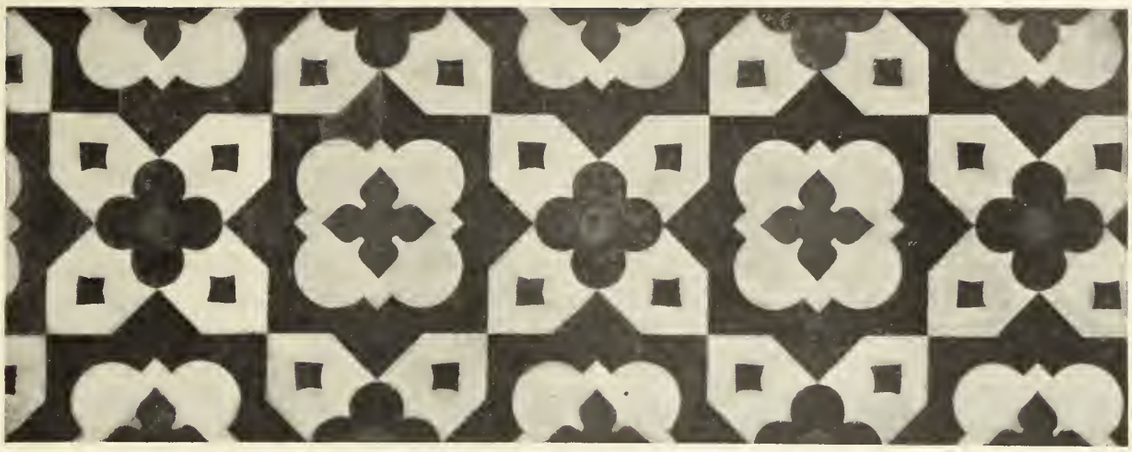
» *Balustrade du Tabernacle d'Or San Michele*, par Piero di Migliore.

1367 *Fenêtres d'Or San Michele.*

TROISIÈME TIERS DU XIV SIÈCLE

1366 à 1402 *Autel d'argent du Baptistère.*
1370 *Fonts baptismaux* du Baptistère de Florence.
1371 *Autel de Pistoia.* Partie sculptée par Lionardo.
» *Grille en fer*, de la Sacristie de Santa Croce.
1376 *Loggia de' Lanzi.*
Vers 1380 *Couronnement de Charles IV*, du Bargello.
» *Quatre statues du Campanile*, face méridionale.
» *Petite porte latérale*, face sud du Dôme, et sa décoration, comprenant notamment une statue de la *Vierge* et l'*Annonciation.*
Petite porte latérale, face nord du Dôme, et sa décoration, comprenant notamment une *Statue d'Apôtre* et la *Vierge entre deux Anges.*
Vierge, du Musée du Dôme, autrefois sur la porte principale du Dôme.
1380-1386 *Vertus*, de la Loggia de' Lanzi, par Jacopo di Piero.
1396 *Retable de la Chartreuse de Pavie*, par Baldassarre degli Embriachi.
Vers 1400 *Retable de Poissy*, par Baldassarre degli Embriachi.
1397 *Porte des Chanoines*, au Dôme, par Piero di Giovanni Tedesco et Giovanni d'Ambrogio.
1399 *Statue de la Vierge*, à Or San Michele.
1399 *Tabernacle*, à Or San Michele, aujourd'hui vide, autrefois contenant la Vierge précédente.
1402 *Vierge et deux Anges*, sur la Porte des Chanoines, au Dôme, par Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio.
1403 *Fronton de la Misericordia*, à Arezzo.
Vers 1400 *Porte de la Mandorla*, au Dôme, par Giovanni di Piero d'Arezzo.
» *Quatre statues*, dans la cour du palais Riccardi, autrefois sur la façade du Dôme.
» *Statues*, sur la route de Poggio Impériale, autrefois sur la façade du Dôme.
» *Statues*, dans les jardins Oricellari, autrefois sur la façade du Dôme.
Deux statues, du Musée du Louvre, autrefois sur la façade du Dôme.
1400 à 1410 *Statue de St. Jacques*, à Or San Michele.
» *St. Luc*, du Bargello, autrefois à Or San Michele.
» *Annonciation*, deux grandes statues au Musée du Dôme.
» *Porte* du premier étage, au Palais Vieux.
» *L'Annonciation*, statuettes de Niccolò d'Arezzo à Or San Michele.
1408-1415 *St. Marc*, du Dôme, de Nicolo d'Arezzo.

La Justice
Loggia dei Priori



Mosaïque des murs latéraux de la Cathédrale de Florence

TABLE DES GRAVURES

Art romain.

	Page
Sarcophage chrétien du Musée de Latran. (IV siècle)	17
Sarcophage chrétien du Musée de Latran. (IV siècle).	18

Art byzantin.

Chapiteau de l'église St. Vital de Ravenne. (VI siècle)	4
Ornement du siège épiscopal de St. Maximien, à Ravenne. (VI siècle)	5
Bas-relief du siège épiscopal de St. Maximien, à Ravenne. (VI siècle)	20
Face latérale de l'Autel St. Ambroise, à Milan. (IX siècle)	21
Autel de Città di Castello. (XII siècle)	22
La Mort de la Vierge, du Musée de Ravenne. (XII siècle)	23

Art français.

Tympan de la Porte de la Vierge, de la Cathédrale de Paris. (Fragment, vers 1225)	23
Vierge d'Amiens (vers 1225)	24
St. Théodore. Statue du Porche méridional de la Cathédrale de Chartres. (Milieu du XIII siècle).	25
La Nouvelle Loi. Statue de la Porte du Transept méridional de la Cathédrale de Strasbourg. (Milieu du XIII siècle)	25

Art français (*suite*).

	Page
La Mort de la Vierge. Bas-relief du Tympan de la Porte du Transept méridional de la Cathédrale de Strasbourg. (Milieu du XIII siècle)	63
Ange du Tympan de la Cathédrale de Bourges. (Fin du XIII siècle)	121
Vierge du Chœur de Notre Dame de Paris. (Première moitié du XIV siècle)	145

Art italien, antérieurement au XIII siècle. Sud de l'Italie.

Porte de Bénévent	Hors texte
L'Ascension. Bas-relief de la Porte de Bénévent. (1150)	31

Art italien, antérieurement au XIII siècle. Nord de l'Italie.

Le roi Agilulf entouré de ses dignitaires. Bas-relief en bronze doré du Musée du Bargello. (VII siècle).	27
Porte de bronze de St. Zénon, à Vérone. (XI et XII siècle)	28
Porte majeure du Dôme de Modène. (Premier quart du XII siècle)	33
Bas-relief de la façade du Dôme de Modène. (Premier quart du XII siècle)	34
Porte majeure de St. Zénon à Vérone. (Second quart du XII siècle)	35

ART ITALIEN (*suite*). PAGE

Porte majeure du Dôme de Ferrare. (Second quart du XII siècle) 37
Porte de St. Michel à Pavie. (Première moitié du XII siècle) 39
Porte majeure du Dôme de Borgo San Donnino. (Troisième quart du XII siècle). 38
Descente de Croix, de Benedetto Antelami. (Fragment de Chaire, Dôme de Parme, 1178) . . 45
Le Jugement dernier. Tympan d'une Porte du Baptistère de Parme, par Benedetto Antelami. (Dernières années du XII siècle) 41
Tympan d'une Porte du Baptistère de Parme, par Benedetto Antelami. (Dernières années du XII s.). 42

ART TOSCAN, antérieurement à Nicolas de Pise.

Le Christ entouré des Symboles des quatre Evangélistes, par Bonamico. Bas-relief du Campo Santo de Pise. (Milieu du XII siècle) 43
Architrave de la Porte de St. André à Pistoia, par Gruamons. (1166) 46
Le Christ et les Apôtres, par Rodolfino. Architrave de la Porte de San Bartolommeo in Pantano à Pistoia. (1167) 49
Chaire de San Michele, à Groppoli. (1194) . . . 43
Portes de bronze du Dôme de Pise, par Bonanno. (Fin du XII siècle) 29
La Transfiguration. Détail de la Porte de bronze du Dôme de Pise, par Bonanno. (Fin du XII siècle). 30
Ornement en mosaïque du Pavé de San Miniato, à Florence. (1207) 13
Ornement en mosaïque du Pavé de San Miniato, à Florence. (1207) 26
Chaire de San Leonardo in Arcetri, à Florence. (Début du XIII siècle) 47
Chaire de Barga. (Début du XIII siècle). 47
Ornement de la Chaire de Barga. (Début du XIII s.). 57
Fonts baptismaux du Baptistère de Pise. (1246). 54
Ornement des Fonts baptismaux du Baptistère de Pise. (1246) 60
Ornement des Fonts baptismaux du Baptistère de Pise. (1246) 107
Chaire et Clôture du Chœur de San Miniato, à Florence. (Première moitié du XIII siècle) . . 55
Bas-relief de la Cathédrale de Sienne. (Milieu du XIII siècle) 50
Chaire de San Bartolommeo in Pantano, à Pistoia, par Guido de Côme. (1250). 51
Chaire de San Bartolommeo in Pantano, à Pistoia, par Guido de Côme. Partie latérale. (1250) . . 52

ART TOSCAN (*suite*). PAGE

Porte de la Cathédrale de Lucques. Scènes de la vie de St. Régulus. (Milieu du XIII siècle) . . 53
St. Martin partageant son manteau avec un pauvre. Sculpture de la façade de San Martino, à Pise. (Fin du XIII siècle) 53

ÉCOLE PISANE.

NICOLAS DE PISE.

Chaire du Baptistère de Pise. (1260) 65
Vierge de l'Adoration des Mages. Détail du bas-relief de la Chaire du Baptistère de Pise. (1260). 68
La Nativité. Bas-relief de la Chaire du Baptistère de Pise. (1260) 73
Chaire de la Cathédrale de Sienne. (1268) . . . 69
Le Jugement dernier. Bas-reliefs de la Chaire de la Cathédrale de Sienne. (1268) 61
La Nativité. Bas-relief de la Chaire de la Cathédrale de Sienne. (1268) 64
L'Adoration des Mages. Bas-relief de la Chaire de la Cathédrale de Sienne. (1268) 77
Madone, de la Chaire de la Cathéd. de Sienne. (1268) 67
Vertu. Chaire de la Cathédrale de Sienne. (1268). 68
Ange musicien. Musée du Bargello. (Style de Nicolas de Pise) 76
Fontaine de Pérouse. (1280). 79
Statue de la Fontaine de Pérouse. (1280). . . . 80
Statue de la Fontaine de Pérouse. (1280). . . . 81

FRA GUGLIELMO D'AGNELLO.

La Châsse de St. Dominique, à Bologne. (1267). 85
Chaire de San Giovanni fuorcivitas. (1270) . . . 83
L'Ascension. Bas-relief de la Chaire de San Giovanni fuorcivitas. (1270) 101

ARNOLFO DI CAMBIO.

Tombe du Cardinal de Braye, à Orvieto. (1280). 87
Madone de la Tombe du Cardinal de Braye, à Orvieto. (1280). 88

JEAN DE PISE.

Chaire de St. André, à Pistoia. (1301) 89
Le Massacre des Innocents. Bas-relief de la Chaire de St. André, à Pistoia. (1301). 90
La Nativité. Bas-relief de la Chaire de St. André à Pistoia. (1301) 91
Aigle, ancien Pupitre de la Chaire du Dôme de Pise. (1302-1311) 100
Monument du Pape Benoît XI, à Pérouse. (Fragment, 1304) 100
Madone du Tympan du Baptistère de Pise . . . 93

ÉCOLE PISANE (*suite*). PAGE

JEAN DE PISE (*suite*).

Madone du Campo Santo de Pise. 94
Madone du Dôme de Prato 95
Madone de la Sacristie du Dôme de Pise. . . . 99

BALDUCCIO.

Châsse de St. Pierre martyr, dans l'église St. Eustorgio de Milan. (1339). 97

ÉCOLE SIENNOISE.

Monument de l'Empereur Henri VII, au Campo Santo de Pise, par Tino di Camaino. (1315). 103
Monument de l'Evêque Antonio Orso, au Dôme de Florence, par Tino di Camaino. (1336). . 104
Monument de l'Evêque Guido Tarlati, à la Cathédrale d'Arezzo, par Agostino di Giovanni et Agnolo di Ventura. (Fragment, 1330) . . 105
Monument de Cino de' Sinibaldi, à la Cathédrale de Pistoia, par Cellino di Nese. (1337) . . . 106

ÉCOLE FLORENTINE du XIV siècle.

ANDRÉ DE PISE.

Porte du Baptistère de Florence. Ensemble. (1330). Frontispice
Zacharie écrivant le nom de St. Jean. Bas-relief de la Porte du Baptistère. (1330) 112
Salomé présente la tête de St. Jean à Hérodiade. Bas-relief de la Porte du Baptistère. (1330) . 113
La Visitation et la Naissance de St. Jean. Bas-reliefs de la Porte du Baptistère. (1330). . . 115
La Force. Bas-relief de la Porte du Baptistère. (1330) 117
La Tempérance. Bas-relief de la Porte du Baptistère. (1330) 118
Le Campanile de Florence. (1333-1387). 125
La Création de l'homme. Bas-relief du Campanile. (1334). 111
Jabel, père des Pasteurs. Bas-relief du Campanile. (1334) 119
L'Art de tisser. Bas-relief du Campanile. (1334). 121
L'Agriculture. Bas-relief du Campanile. (1334) . 122
L'Equitation. Bas-relief du Campanile. (1334). . 123
La Sculpture. Bas-relief du Campanile. (1334). . 124
Ste. Reparata. Musée de Dôme de Florence . . 126
Le Christ bénissant. Musée du Dôme de Florence. 127

CATHÉDRALE D'ORVIETO.

Le Jugement dernier. Bas-relief de la façade. (Second quart du XIV siècle) 133
Madone, surmontant la Porte majeure. (Première moitié du XIV siècle). 129

ÉCOLE FLORENTINE (*suite*). PAGE

CATHÉDRALE D'ORVIETO (*suite*).

Premières scènes de la Genèse. Bas-reliefs de la façade. (Milieu du XIV siècle) 135
Premières scènes de la Genèse. Bas-reliefs de la façade. (Milieu du XIV siècle) 139
L'Adoration des Mages. Bas-relief de la façade. (Vers 1360) 131
La Nativité. Bas-relief de la façade. (Vers 1360). 141
Madone, de l'Œuvre du Dôme d'Orvieto. Style de Nino Pisano. (Milieu du XIV siècle) . . . 143

NINO PISANO.

Madone de Ste. Marie Nouvelle. (Vers 1350). . 144
Madone de l'église de la Spina, à Pise. (Vers 1360). 148
Madone de l'église de la Spina, à Pise 165
Ange de l'Annonciation. (Musée de Lyon) . . . 146
Vierge de l'Annonciation. (Musée de Lyon). . . 147

ORCAGNA.

Tabernacle d'Or San Michele. (1349-1359) . . . 149
Le Mariage de la Vierge. Bas-relief du Tabernacle d'Or San Michele 153
La Mise au Tombeau et l'Assomption de la Vierge. Bas-reliefs du Tabernacle d'Or San Michele. 155
Pilastres du Tabernacle d'Or San Michele . . . 154

Couronnement d'un empereur. Musée du Bargello. (Troisième quart du XIV siècle) 158
Candélabre pour le cierge pascal de l'église Ste. Marie Nouvelle. (Fin du XIV siècle) 159
Fonts baptismaux du Baptistère de Florence (1370) 161
Prophète du Campanile, face Sud. (Vers 1380) . 168
Loggia du Bigallo (1352-1358) 171
Loggia de' Lanzi. Vue d'ensemble. (1376). . . . 169
Base d'un pilastre de la Loggia de' Lanzi . . . VIII
Détail d'un pilastre de la Loggia de' Lanzi . . . 211
La Charité, de la Loggia de' Lanzi. (1380-1386). 170
La Justice, de la Loggia de' Lanzi. (1380-1386). 216
Monument Baroncelli. (1327) 163
Tombe Acciajuoli. (1366) 164

DÔME DE FLORENCE.

Vue d'ensemble 175
Statue du Pape Boniface VIII. (Vers 1300) . . 177
Statue d'Evêque, Sacristie du Dôme. (Vers 1300). 179
Madone, du Musée du Dôme, autrefois sur la Porte majeure du Dôme. (Vers 1380) 181
Apôtre, du Palais Riccardi, autrefois sur la façade du Dôme. (Vers 1390). 182
St. Marc, de Nicolò d'Arezzo, autrefois sur la façade du Dôme. (1408-1415) 186

ÉCOLE FLORENTINE (*suite*). — PAGE

DÔME DE FLORENCE (*suite*).

Porte mineure du Sud. (Vers 1380). 183
Porte mineure du Nord. (Vers 1380) 185
Détail de la Porte mineure du Nord 187
Pilastre de la Porte des Chanoines. (Vers 1395). 189
Pilastre de la Porte des Chanoines. (Vers 1395). 189
Tympan de la Porte des Chanoines. (1402). . . 191
Pilastres de la Porte de la Mandorla. (Vers 1400). 193
Détail de la Porte de la Mandorla. (Vers 1400). 192
Motif de décoration de la Porte de la Mandorla. 213
Détail des mosaïques décoratives des murs latéraux 217
Ange de l'Annonciation. Musée du Dôme . . . 195
Vierge de l'Annonciation. Musée du Dôme . . . 195

OR SAN MICHELE.

St. Jean Evangéliste, du Bargello, autrefois dans le Tabernacle de l'Art de la Soie. (1340) . . 198

ÉCOLE FLORENTINE (*suite*). — PAGE

OR SAN MICHELE (*suite*).

Vierge, de l'ancien Tabernacle de l'Art des Médecins. (1399) 199
Tabernacle de l'Art des Fourreurs et statue de St. Jacques. (Vers 1400) 200
Bas-relief du Tabernacle de l'Art des Fourreurs. 167
St. Luc, du Bargello, autrefois dans le Tabernacle de l'Art des Magistrats. (Vers 1400) 201
Fenêtre, par Simone di Francesco Talenti. (1367). 203

AUTEL DE PISTOIA.

Bas-reliefs d'Andrea Ognabene. (1316) 204
Bas-reliefs de Lionardo di Ser Giovanni. (1371). 205

Autel du Baptistère de Florence. (Fragment, 1366). 206
Crosse épiscopale de Città di Castello. 207
Lion, de la Tour du Bargello (1325) 220
Vue de Florence, prise des Jardins Boboli . . . 215

LA

SCULPTURE FLORENTINE

MARCEL REYMOND

LA SCULPTURE FLORENTINE

Première moitié du XVe siècle

FLORENCE
ALINARI FRÈRES
8, Via Nazionale
—
1898

*

* * *

Questo volume incominciato a stampare nel mese di gennaio 1898
fu finito nel maggio dell' anno stesso dalla Officina tipo=
grafica fiorentina di Salvadore Landi, direttore dell' Arte
della Stampa; la carta è della Cartiera Vonwiller e C.
di Romagnano Sesia; gli inchiostri di Lorilleux e C.
di Milano. — Le riproduzioni fotografiche, per
quello che riguarda l'arte in Italia, sono dei
Fratelli Alinari di Firenze; - per quello
che si trova oggi all' Estero, della
Casa Giraudon di Parigi, che ne
autorizzava la riproduzione.

* * *

* *

*

Tête du S. François
(Autel de Padoue – Donatello)

TABLE DES MATIÈRES

(Résumé des principales idées exposées au cours de l'ouvrage)

Avant propos . . . . . Page 1

Tableau chronologique des sculpteurs, des peintres et des littérateurs florentins nés dans le dernier quart du XIVe siècle 3

Tableau chronologique des principales œuvres de sculpture étudiées dans ce volume 4-5

Introduction. Caractères généraux . . . 7

I. Idées. – La *pensée chrétienne* est l'influence dominante. Elle trouve dans la *civilisation florentine* du XVe siècle un admirable milieu pour développer son intellectualisme et sa sensibilité. L'*Humanisme* agit, à ce moment, dans le même sens que la pensée chrétienne et contribue à faire de l'art florentine du XVe siècle un des arts les plus intellectuels qui aient jamais existé. Par ces caractères l'art de la première moitié du XVe siècle se rattache intimement à l'art du XIVe.

II. Formes. – Pour les formes, comme pour la pensée, le XIVe siècle continue tout d'abord les mêmes recherches que le XIVe. Double influence des orfèvres et des grands ateliers de sculpture du Dôme de Florence. Dernière influence de l'art gothique, particulièrement de l'art bourguignon, dans le premier quart du siècle. L'influence de l'art antique, déjà visible dans quelques œuvres du XIVe siècle, se manifeste surtout à partir du second quart du XVe siècle. Elle apparaît tout d'abord dans l'ornementation, et plus tard dans le style de quelques figures, notamment dans les petits enfants et les figures nues. Mais, que l'on considère, soit les formes, soit les idées, on doit reconnaître que l'art antique ne joua qu'un rôle secondaire dans le développement de l'art au XVe siècle. La fidélité des artistes à la nature a valu à l'art de cette époque l'épithète de *réaliste*. Ce réalisme n'est ici que la conséquence de l'importance exceptionnelle attribuée par le christianisme à la pensée.

Nanni di Banco. Entre ses mains l'art du XIVe siècle, avec ses caractères de fierté et d'énergie, atteint à son apogée . . . . . Page 21

Jacopo della Quercia. Comme Nanni di Banco, il se rattache étroitement à l'art gothique du XIIIe et du XIVe. Influence de l'école bourguignonne, caractérisée surtout par la complication des draperies. Survivance de l'art de Nicolas de Pise, spécialement dans le style des bas-reliefs. Gravité de la pensée. Beauté des nus 29

GHIBERTI. Créateur d'un style nouveau: le bas-relief pittoresque, œuvre propre de l'esprit florentin, agissant sous l'influence de la pensée chrétienne. Caractère féminin de son art. Beauté des formes. Importance de son œuvre décorative, dont tous les éléments sont empruntés à la faune et à la flore de son pays . . . . . Page 47

BRUNELLESCHI. Le dernier des maîtres gothiques. Construit la Coupole du Dôme de Florence. En même temps, dans l'Hôpital des Innocents, dans la Sacristie de S. Laurent et la Chapelle de Santa Croce, il donne les premiers modèles de l'architecture de la Renaissance. Les monuments anciens qu'il imite sont les monuments florentins: l'église des SS. Apôtres et surtout le Baptistère. Raisons pour lesquelles il faut penser que ce Baptistère est une œuvre du IVe siècle? 71

DONATELLO. Dans la première période de sa vie il est exclusivement occupé à des statues monumentales pour les édifices publics. Caractère grave et solennel. Représentation de figures réelles. Tendance à créer un art de plus en plus expressif. Dans la seconde période, qui va de 1430 environ à 1443, la statuaire monumentale fait place à des œuvres plus variées, dans lesquelles le bas-relief tend à devenir prépondérant. Art gracieux et mouvementé. Influence classique, se manifestant surtout dans les parties décoratives de son œuvre. Dans la période padouane, de 1443 à 1453, et dans la dernière période florentine, de 1453 à 1466, son art devient de plus en plus expressif et dramatique. Dans les Chaires de S. Laurent et dans la Madeleine, il crée les œuvres les plus audacieuses que le monde ait jamais vues. 87

MICHELOZZO. Il est avec Brunelleschi le créateur de l'architecture de la Renaissance. Plus que lui il connaît les règles de l'art classique. Comme sculpteur, il fut le collaborateur de Donatello et de Luca della Robbia; mais sa vraie gloire est dans son œuvre architecturale. . . . . Page 155

BICCI DI LORENZO, NANNI DI BARTOLO, CIUFFAGNI. Bicci di Lorenzo, auteur du Couronnement de la Vierge de l'Hôpital Santa Maria Nuova, cultiva particulièrement le procédé de la terre-cuite. Il est surtout célèbre par ses peintures.

Nanni di Bartolo, après avoir longtemps collaboré avec Donatello, au Dôme de Florence, termina sa vie hors de la Toscane. Il est l'auteur de la Tombe Brenzoni à Vérone et de la Porte de S. Nicolas à Tolentino.

Ciuffagni, comme Nanni di Bartolo, fut un des grands sculpteurs du Dôme. En dehors de Florence il fût surtout occupé à la décoration du Temple des Malatesta, à Rimini. Caractère sévère de son art . . 171

LUCA DELLA ROBBIA. Concilie les caractères de l'art de Ghiberti et de Donatello. Il est en même temps un grand styliste et un grand penseur. Suppression de la grande statuaire et prédominance du bas-relief. Inventeur de la sculpture en terre-cuite émaillée. Grâce à ce procédé rapide il produit un plus grand nombre d'œuvres que tous ses contemporains. Importance de ses Madones. Par le caractère tendre et gracieux de son art il est plus que tout autre le chef de l'école qui va régner à Florence à la fin du XVe siècle 181

TABLE DES GRAVURES 239

Ange du Bargello

(Réplique de l'Ange des Fonts Baptismaux de Sienne – Donatello)

FLORENCE - BAPTISTÈRE

6-A

Fotoincisione Fusetti - Milano

PORTE DU PARADIS

LORENZO GHIBERTI

AVANT PROPOS

Nous nous étions tout d'abord proposé de publier en trois volumes cette Histoire de la Sculpture florentine, *mais, parvenu au XVe siècle, il nous a paru impossible, sous peine d'être très incomplet, de ne consacrer qu'un volume à cette merveilleuse période qui a vu naître tant de chefs-d'œuvre.*

D'autre part, la division du XVe siècle en deux volumes aura l'avantage de correspondre à deux périodes nettement différentes l'une de l'autre. La première moitié du XVe siècle, qui comprend les maîtres nés de 1370 à 1400 (Nanni di Banco – J. della Quercia – Brunelleschi – Ghiberti – Donatello – Michelozzo – Luca della Robbia), soit en raison de l'exceptionnelle valeur de ces artistes, soit en raison de la nature de leur style, ne saurait être confondue avec la période suivante qui comprend les noms de Desiderio, Rossellino, Mino, Andrea della Robbia, Verrocchio et Pollaiuolo.

Il est difficile de trouver dans l'histoire des arts des divisions nettement tranchées et conformes à une rigoureuse logique. La division par siècle que l'on adopte généralement est une division commode et assez satisfaisante, à condition toutefois qu'on n'en exagère pas l'importance.

En réalité, dans l'histoire de l'art italien, il y a eu deux dates essentielles, la venue de Nicolas de Pise, marquant le réveil des arts en Italie, et celle de Michel-Ange, mettant fin à l'art du moyen âge chrétien, pour créer un style nouveau, inspiré de l'antiquité païenne.

Mais, de Nicolas de Pise à Michel-Ange, il n'y a pas eu d'autre événement aussi important dans l'évolution de l'art italien. Cet art se développe et se modifie selon les lois de tout organisme vivant, et s'il revêt, selon les époques, des caractères divers, si notamment on le voit, au début du XVe siècle, s'épanouir en une floraison merveilleuse, cela se fait sans qu'il ait eu à subir de brusque changement, ni d'orientation différente.

Avant d'aborder cette étude du XVe siècle, qui sera la partie principale de cet ouvrage, je crois le moment venu de dire quelques mots sur la méthode que j'ai adoptée.

A mon sens, la première recherche du critique doit être de déterminer la date et le milieu de l'œuvre d'art. Une œuvre n'a sa véritable signification que lorsqu'elle est classée dans le temps et dans l'espace. Sans date il ne saurait pas plus y avoir d'histoire de l'art que d'histoire de l'humanité.

Après avoir constitué ce que l'on peut appeler l'état civil de l'œuvre d'art, il faut en déterminer le caractère. C'est ici le côté le plus facile et le plus attrayant de la critique. Il n'est plus besoin de discussions arides, d'appareil scientifique, il suffit de regarder les œuvres, de les interroger et de les comprendre.

Le caractère étant précisé, on aimera savoir comment il s'est formé, quelle part il entre, dans chaque œuvre d'art, de la tradition du passé, de l'influence des contemporains et de l'action personnelle de l'artiste.

Mais ce n'est pas tout; il reste encore à faire un dernier effort. Après avoir déterminé la date, le milieu, le caractère et les origines de l'œuvre d'art, tout n'est pas dit. L'histoire de l'art est écrite sans doute, mais aucune loi, aucun enseignement ne se dégage de cette histoire; et le but suprême de l'historien doit être de classer les œuvres, de nous dire celles qui sont les plus belles et pourquoi elles sont les plus belles. Quel malheur si, d'une histoire de l'art, comme de l'histoire d'un peuple, il ne devait résulter que de désastreux enseignements! Ne vaudrait-il pas mieux mille fois supprimer toute l'histoire et laisser tomber à jamais dans l'oubli le passé de l'humanité?

Quelques écrivains, il est vrai, et Taine lui-même,[1] *dans un moment d'oubli, ont soutenu que le rôle du critique devait consister uniquement à cataloguer et à décrire les œuvres, semblable en cela à un botaniste dressant son herbier, et qu'il devait s'abstenir de prononcer des jugements. Mais alors même qu'on admettrait théoriquement une pareille thèse, en fait on ne saurait l'appliquer. Il n'est pas une seule histoire de l'art dans laquelle n'éclatent, avec la plus lumineuse évidence, les sympathies et les préférences de son auteur. Que serait une histoire de l'art dans laquelle Michel-Ange serait confondu avec Bandinelli ou Montorsoli? Le résultat le plus précieux des efforts de la critique depuis plus d'un demi-siècle n'a-t-il pas été précisément de modifier toute l'ancienne hiérarchie, de remettre au second rang l'art du XVIe et du XVIIe siècle, pour exalter l'art du XVe, l'art de Ghiberti, de Donatello et de Luca della Robbia?*

On trouvera ci-joint deux tableaux chronologiques, dont l'un donne la liste des sculpteurs, et l'autre le catalogue de leurs œuvres.

(1) *Philosophie de l'art, T. I, p. 14.*

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DES SCULPTEURS, DES PEINTRES ET DES LITTÉRATEURS FLORENTINS
NÉS DANS LE DERNIER QUART DU XIVe SIÈCLE

SCULPTEURS		PEINTRES		LITTÉRATEURS (1)	
— —	—	Gentile da Fabriano.	1370 - 1450?	Leonardo Bruni . . .	1369 - 1444
Bicci di Lorenzo . . .	1373 - 1452	Lorenzo Monaco . . .	1370 - 1425?	Guarino de Vérone .	1370 - 1460
Nanni di Banco	1374? 1421	— —	—	Palla Strozzi.	1373 - 1462
J. della Quercia . . .	1374? 1438	— —	—	— —	—
Brunelleschi	1377 - 1446	— —	—	— —	—
Ghiberti	1378 - 1455	Pisanello	1380 - 1455	— —	—
Ciuffagni.	1381 - 1457	Masolino da Panicale	1383 - 1440	Le Pogge	1380 - 1459
Nanni di Bartolo. . .	—	— —	—	Saint Bernardin . . .	1380 - 1444
— —	—	— —	—	Frate Ambrogio Traversari, général de l'ordre des Camaldules. . .	1386 - 1439
Donatello	1386 - 1466	Fra Angelico	1387 - 1455	Flavio Biondo	1388 - 1463
— —	—	— —	—	Saint Antonin, Evêque de Florence	1389 - 1459
Michelozzo	1391 - 1472	Andrea del Castagno	1390 - 1457	Gianozzo Manetti . .	1396 - 1459
— —	—	Paolo Uccello	1397 - 1475	Filelfe	1398 - 1448
Luca della Robbia . .	1400 - 1482	— —	—	Carlo Marsuppini . .	1399 - 1453
— —	—	Masaccio	1401 - 1428	— —	—

(1) Dans ce tableau des littérateurs j'indique non pas seulement ceux qui sont nés à Florence, mais ceux qui ont habité cette ville et y ont exercé une action. De même, dans le tableau des peintres, j'inscris Pisanello qui, quoique né à Vérone, peut être considéré comme appartenant à l'école florentine.

TABLEAU

DES PRINCIPALES ŒUVRES DE SC

	NANNI DI BANCO	J. DELLA QUERCIA	BRUNELLESCHI
1400	S. Philippe.	— —	Concours, 1401.
	Quatre saints, 1408.	Tombe Ilaria del Caretto, 1406.	— —
	— —	Madone de Ferrare, 1408.	— —
1410	S. Luc, 1408-1415.	— —	Coupole de la Cathédrale, 1417-1436.
	S. Eloi.	Fonte Gaia, 1409-1419.	— —
	— —	Tombes Trenta, 1416.	— —
	— —	— —	Hôpital des Innocents, 1418.
1420	Mandorla, 1421.	Autel Trenta, 1422.	— —
	— —	San Petronio, 1425-1438.	Sacristie de S. Laurent, vers 1425.
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
1430	— —	San Petronio, 1425-1438.	Chapelle Pazzi, 1430-1446.
	— —	Tombe Bentivoglio, 1436.	— —
	— —	— —	Coupole de la Cathédrale, 1417-1436.
	— —	— —	— —
	— —	— —	Christ de Ste Marie nouvelle.
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
1440	— —	— —	Chapelle Pazzi, 1430-1446.
	— —	— —	Eglise S. Laurent.
	— —	— —	Palais Pitti.
	— —	— —	Lanterne de la Coupole, 1445.
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
1450	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
1460	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
1470	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —

(1) Les œuvres qui ne sont pas suivies d'une date sont celles dont la date est incertaine. — Lorsque des travaux ont duré un c

CRONOLOGIQUE

TUE ÉTUDIÉES DANS CE VOLUME (1)

GHIBERTI	DONATELLO	MICHELOZZO	LUCA DELLA ROBBIA
Concours, 1401.	— —	— —	— —
Première Porte, 1403-1424.	2 Statuettes au Dome, 1406.	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	S. Pierre, 1410.	— —	— —
S. Jean Baptiste, 1414.	S. Marc, 1411.	— —	— —
— —	S. Jean, 1408-1415.	— —	— —
— —	S. Georges, 1416.	— —	— —
— —	Abacuc. - Pogge.	— —	— —
Première Porte, 1403-1424.	S. Louis, 1423.	— —	— —
S. Mathieu, 1422.	Zuccone.	— —	— —
S. Etienne, 1428.	Ezéchiel.	— —	— —
Les reliefs de Sienne, 1427.	Relief Fonts de Sienne, 1427.	— —	— —
Châsse S. Hyacinthe, 1428.	Tombe Jean XXIII, 1424-1427.	Tombe Jean XXIII 1424-1427.	— —
Troisième Porte, 1424-1452.	Tombe Brancacci, 1427.	Tombe Brancacci, 1427.	— —
— —	— —	Tombe Aragazzi, 1429-1437.	— —
— —	Chaire Prato, 1428-1434.	Chaire de Prato, 1428-1434.	Cantoria, 1430-1440.
Châsse S. Zanobi, 1432-1440.	Cantoria, 1430-1440.	— —	Campanile, 1437.
— —	Autel de Rome, 1433.	— —	Autel S. Pierre, 1438.
— —	Annonciation.	— —	— —
— —	Cantoria de S. Laurent.	— —	— —
— —	David de bronze.	— —	— —
— —	Cupidon.	— —	— —
— —	S. Jean en marbre du Bargello.	— —	— —
— —	Christ de Stᵃ Croce.	Couvent de S. Marc 1437-1443.	Autel Peretola, 1442.
— —	Sacristie de S. Laurent.	Palais Médicis 1440-1460.	Resurrection, 1443.
— —	Judith.	Travaux au Palais de la Seigneurie.	Ascension, 1446.
— —	Travaux de Padoue, 1444-1453.	Noviciat de Stᵃ Croce.	Portes de la Cathédrale 1446-1467.
— —	— —	Portes de la Cathédrale, 1446-1467.	Anges de la Cathédrale, 1448.
— —	— —	— —	Madone des Innocents.
— —	— —	— —	Madone aux roses du Bargello.
— —	— —	Chapelle du Crucifix.	Chapelle du Crucifix.
Troisième Porte, 1424-1452.	— —	— —	Crucifix de San Miniato.
— —	— —	S. Jean Baptiste, 1452.	— —
— —	S. Jean de Venise.	Tabernacle d'Or San Michele.	Madone d'Urbino, 1449-1452.
— —	S. Jean de Sienne, 1457.	— —	Madone Via dell'Agnolo.
— —	Vierge de Sienne.	Palais Médicis à Milan, 1457.	Madone San Pierino.
— —	Crucifiement du Bargello.	— —	Madone d'Or San Michele.
— —	Madeleine.	— —	Tombe Federighi, 1455.
— —	— —	— —	Apôtres Chapelle Pazzi.
— —	— —	— —	Armoiries Art de la Soie.
— —	— —	— —	Armoiries des Marchands, 1463.
— —	Chaires S. Laurent, 1462-1466.	Chapelle Portinari, 1462.	Armoiries René d'Anjou.
— —	— —	— —	Vertus de San Miniato, 1460-1466.
— —	— —	Palais de Raguse, 1464.	Madone à la pomme du Bargello.
— —	— —	— —	Travaux à l'Impruneta.
— —	— —	— —	Armoiries du Architectes.
— —	— —	— —	Evangélistes San Giobbe.
— —	— —	— —	Evangélistes Chapelle Pazzi.
— —	— —	— —	Voûte Chapelle Pazzi.
— —	— —	— —	Dieu le Père du Musée du Dôme.

(1) Lorsque j'ai un nombre d'années je les inscris deux fois, à la date du commencement et à la date de la fin des travaux.

Un Miracle de S. Antoine

Bronze de Donatello à Padoue

INTRODUCTION

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

L'ART de la sculpture a eu trois grandes périodes : le Ve siècle grec, le XIIIe siècle français et le XVe siècle florentin : trois périodes qui peuvent être tenues pour égales, car elles ont représenté chacune un côté fondamental de l'art et elles l'ont porté à son point culminant. Si le Ve siècle grec est incomparable par la perfection de la forme, le XIIIe siècle français par la haute valeur morale des idées, le XVe siècle florentin est leur égal par l'étude pénétrante qu'il a faite de l'âme et du cœur humains. A côté des *Parques* du Parthénon et de la *Mort de la Vierge* de Notre-Dame de Paris, il faut placer les *Saints* de Donatello, les *Anges* de Ghiberti et les *Vierges* de Luca della Robbia.

Avant d'étudier les caractères du XVe siècle florentin, il convient d'en montrer la grandeur et de protester contre ce mot de *Primitifs* que l'on emploie encore pour désigner les maîtres de cet âge, mot par lequel on entend que ces maîtres, venus les premiers, sont encore naïfs, inexpérimentés et bien inférieurs aux maîtres du XVIe siècle, que l'on considère comme ayant seuls porté l'art à sa perfection. Le mot de *Primitifs* a été une invention de l'ancienne école académique qui, lorsqu'elle s'avisa de s'intéresser aux artistes du XVe siècle, naguère si dédaignés, crut faire déjà beaucoup en leur donnant ce nom qui marquait la condescendance un peu méprisante de son admiration. Il est temps d'écrire une histoire plus sincère et de renoncer à un mot qui ne peut être qu'un outrage lorsqu'on l'applique à des maîtres tels que Ghiberti, Donatello ou Luca della Robbia.

Taine, dans son livre si admirable sur la *Philosophie de l'art*, a prononcé, en parlant de l'art italien, un jugement contre lequel il convient de se prémunir lorsqu'on étudie la sculpture florentine. Taine nous parle « de la glorieuse époque que les hommes s'accordent à considérer comme la plus belle de l'invention italienne et qui comprend avec le dernier quart du XVe siècle, les trente ou quarante premières années du XVIe. Dans cette enceinte étroite florissent les artistes accomplis, Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, Giorgione, Titien, Sébastien del Piombo, le Corrège. Et cette enceinte est nettement bornée ; si vous la dépassez en deçà ou au-delà, vous trouvez, en deçà, un art inachevé et, au-delà, un art gâté ». Au sujet de cette appréciation je ferai remarquer tout d'abord que, même si l'on ne considère que l'art de la peinture, la thèse de Taine est inexacte, car des hommes tels que Fra Angelico, Benozzo Gozzoli et Mantegna tiennent dans l'art une place bien autrement grande que les Andrea del Sarto, les Fra Bartolomeo et les Sébastien del Piombo.(1) Mais ce qu'il importe surtout de dire nettement c'est que le jugement de Taine ne saurait en aucune manière s'appliquer à l'art de la sculpture qui, dès les premières années du XVe siècle, avait atteint un degré de perfection qu'il ne dépassa plus dans la suite.

Dans la détermination des caractères de l'art au XVe siècle, l'idée la plus importante à mettre en lumière est que, à ce moment, l'idée religieuse domine encore l'art tout entier. C'est elle qui dicte leurs sujets aux artistes et qui dirige toutes leurs pensées.

Le XVe siècle ne fit que suivre fidèlement la voie dans laquelle l'art italien était engagé depuis de longs siècles. Dans cette période si active, qui a vu apparaître un nombre prodigieux d'œuvres d'art, on compterait les quelques sculptures qui sont indépendantes de l'idée religieuse. Dans l'œuvre de Ghiberti, de Luca della Robbia, il n'y en a pas une seule, et quelques-unes à peine peuvent être citées dans l'œuvre de Donatello.

Au XVe siècle, l'action des humanistes fut sans doute considérable sur les arts, mais comme Ghiberti, Donatello et Luca della Robbia ont plus travaillé pour les églises que pour les palais, il est nécessaire pour comprendre leur art de tenir compte, plus qu'on ne le fait ordinairement, de l'action des prêtres et des évêques qui étaient à ce moment à la tête de l'église de Florence, de rappeler l'extraordinaire influence exercée sur les esprits par des hommes tels que san Bernardino, frate Ambrogio Traversari, ou le dominicain sant'Antonino qui occupait alors le siège épiscopal de Florence. Une inscription placée sur une cellule du Couvent de S. Marc nous rappelle le prestige dont jouissait l'évêque Antonino. Cosme de Médicis, en faisant construire à ses frais le Couvent de S. Marc par son architecte Michelozzo, s'était réservé une cellule où il venait se reposer de ses soucis en conversant avec sant'Antonino qui appartenait à l'ordre des Do-

(1) On remarquera d'autre part qu'aucun des artistes cités par Taine n'a fait d'œuvre importante dans le dernier quart du XVe siècle. Les peintres qui travaillent de 1475 à 1500 sont précisément Ghirlandajo, Botticelli, Pérugin, et même des maîtres plus anciens tels que Gozzoli, ceux que Taine cite comme « des chercheurs encore frustes, secs ou roides ». De toute façon le jugement de Taine, si souvent cité, doit être modifié.

minicains.[1] Il faut se souvenir, en outre, qu'au retour du Concile de Bâle, en 1417, après avoir mis fin au schisme d'Occident, le Pape Martin V séjourna longtemps à Florence et, quelques années plus tard, lorsque le Pape Eugène IV vint présider le grand Concile de Florence, il semblait que cette ville fût vraiment la tête de toute la chrétienté.

Pour comprendre l'évolution de l'art chrétien, il faut observer que l'idée chrétienne ne s'est pas enfermée dans une seule formule, qu'étant une conception générale de la vie humaine, elle a eu ses aspects divers, différents comme ceux de la vie, et que, selon les époques de l'histoire, selon les conditions de la vie sociale, elle a donné tour à tour la préférence à l'une où à l'autre des idées qui composent le fond de sa doctrine.

Au début du Christianisme, les premières idées que nous trouvons exprimées dans son art sont des idées de bonheur. La pensée chrétienne apporte au monde des joies inconnues jusqu'alors, en opposant à l'inégalité et aux misères de la vie terrestre l'égalité dans le bonheur d'une vie éternelle.

Plus tard, lorsque le Christianisme se trouva en présence des peuples barbares, il dut renoncer pour quelque temps à évoquer les idées charmantes qui avaient ravi les âmes des premiers chrétiens. Pour contenir les instincts sauvages de ces peuples il fallait commander, juger et punir. Après le Christ consolateur on vit entrer en scène le Christ souverain juge. Et de là ces représentations terrifiantes du Jugement dernier et de l'Enfer qui se dressent sur toutes les façades des Cathédrales. L'Italie, à ces époques du Moyen âge, fut plus troublée, plus ensanglantée que les autres pays de l'Europe, par suite de ses divisions et de ses guerres civiles. Très pauvre alors, il lui fut difficile de construire des monuments et de les décorer de sculptures. Mais c'est un de ses poètes, le Dante, qui, plus que tout autre, fut le véritable représentant de cet âge et qui a dit tout ce que les guerres civiles, tout ce que les luttes de cités à cités, de familles à familles, mirent dans le cœur des hommes de haine, de douleur et en même temps de pitié.

Au XVe siècle l'œuvre de la civilisation est faite. Sans doute l'Italie a toujours ses divisions; la guerre la guette encore, mais malgré des luttes passagères ce siècle fut pour elle une véritable ère de prospérité. A ce moment Florence eut le privilège d'atteindre à une richesse inouïe. Jamais elle ne fut plus grande ni plus heureuse. Entre les guerres civiles du Moyen âge et les invasions des armées étrangères au XVIe siècle, Florence, sous le gouvernement paternel des Médicis, a vécu les jours les plus heureux de son histoire. Enrichie par son industrie, son commerce, ses maisons de banque, elle est la première ville de l'Italie, une des premières du monde, et son art va être l'expression d'un peuple parvenu à son plus haut degré de civilisation.[2] C'est alors le côté hautement

(1) In cellulis a se estructis magnif. Cos. Med. sepe habitavit ut d. Antonini colloquiis frueretur.

(2) Giovanni Rucellai dans son *Zibaldone* nous fait admirablement connaître l'état d'esprit d'un noble florentin au XVe siècle. « Il remercie Dieu de l'avoir fait créature raisonnable, chrétien et non turc, maure ou barbare, de l'avoir fait naître dans cette Italie qui est la plus digne et la plus noble partie de toute la chrétienté, dans cette province de Toscane qui est la

intellectuel du Christianisme qui va prédominer. Aux lettrés florentins il faut un art où domine la pensée et l'on peut dire que jamais, à aucune époque du monde, autant d'idées n'auront été exprimées par les artistes.

Le premier caractère de l'art florentin au XVe siècle est donc l'intellectualisme, le second est la sensibilité. C'est le propre des civilisations avancées de créer des âmes particulièrement sensibles, et la religion chrétienne était bien faite pour donner satisfaction à tous les sentiments les plus délicats de l'âme florentine. Au XVe siècle, le culte le plus populaire fut celui de la Vierge, culte fait des sentiments les plus tendres et les plus chers au cœur de l'homme; et c'est à cet amour de la Vierge que le génie italien doit ses plus admirables chefs-d'œuvre.

La sensibilité de l'âme florentine, cette sensibilité aiguisée par une haute culture intellectuelle qui la rendait si accessible aux joies de la vie, la prédisposait à en sentir de même durement toutes les amertumes. Dans son art, vaste comme l'humanité elle-même, la joie et la douleur ont vécu côte à côte, et nous entendrons en même temps les chants d'allégresse de Ghiberti et les sanglots de Donatello. Cet art a exprimé ainsi les deux idées fondamentales de la pensée chrétienne, la souffrance qui est le fardeau de la vie terrestre et le bonheur qui est la récompense promise à la vertu.

Avant d'aller plus loin, il ne m'est pas permis d'oublier que nombre d'écrivains ont soutenu une thèse radicalement contraire à celle que j'expose ici. Stendhal notamment a prétendu que l'école florentine était caractérisée par son manque d'expression,[1] et la valeur du nom de Stendhal m'oblige à rechercher comment une semblable thèse a pu, pendant quelque temps, être accueillie par la critique. Stendhal a parlé ainsi parce que, comme tous ses contemporains, il considérait comme étant sans valeur l'art antérieur au XVIe siècle. Pour juger l'école florentine, il ne tenait compte que de l'art du XVIe siècle. Or, à ce moment, l'école florentine, qui avait créé le style nouveau de la Renaissance, devint, par le fait de son imitation de l'art antique, une école très inexpressive, exclusivement occupée de l'étude des formes du corps humain, et c'est par réaction contre la froideur de cette école qu'apparurent les drames de l'école bolonaise. Cela étant, on comprend qu'un critique qui n'étudie que le XVIe et le XVIIe siècle, qui compare l'école florentine avec l'école bolonaise, puisse dire que l'école florentine est inexpressive. Mais ce jugement n'a plus sa raison d'être si, au lieu de considérer la période de déclin

plus célèbre des provinces d'Italie et dans cette ville de Florence qui est considérée comme la plus digne et la plus noble patrie non seulement de la chrétienté, mais de l'univers entier; » et il se réjouit enfin « d'avoir vécu dans l'âge présent, que tous les bons esprits considèrent comme le plus illustre que la ville de Florence ait connu depuis sa fondation, au temps du magnifique Cosme de Médicis. »

(1) « C'est un malheur pour Florence qu'on n'y arrive qu'après Bologne, cette ville des grands peintres. Une tête du Guide gâte furieusement les Salviati, les Cigoli, les Pontormo, etc. Il ne faut pas être dupe de tout ce que dit Vasari à l'honneur de son école florentine, la moindre de toutes, du moins à mon gré. Ses héros dessinent assez correctement; mais il n'ont qu'un coloris dur et tranchant, sans aucun sentiment.... Le grand défaut de cette école c'est le manque d'expression. » (*Histoire de la peinture en Italie*, T. I, p. 154).

de l'art florentin, on observe sa période vraiment originale et créatrice, celle dans laquelle son génie se manifeste dans toute son indépendance, avant d'avoir été modifié par l'art antique.

Après avoir noté ces caractères d'intellectualisme et de sensibilité, produits de la pensée chrétienne et de la civilisation florentine, il nous faut rechercher quelle fut sur les arts florentins, dans la première moitié du XV siècle, l'influence de l'antiquité.

C'est par sa littérature que l'antiquité commença à agir sur le monde moderne. Bien avant que les artistes eussent songé à consulter les statues antiques, on avait étudié les œuvres des philosophes et des poètes. Dès le XIVe siècle, Pétrarque et Boccace avaient traduit les poètes latins et fait réapparaître dans l'âge moderne les pensées du monde antique.

Or, sur ce point, je crois qu'il convient de bien nettement établir qu'au début cette action des lettres, loin d'être contradictoire à l'idée chrétienne, a agi dans le même sens qu'elle et n'en fut qu'une confirmation. Comme le Christianisme, les lettres anciennes conseillèrent le même culte des grandes idées morales, le même noble intellectualisme. Les deux mouvements furent concordants et poussèrent les esprits dans la même direction.

L'âge que nous étudions est celui de Leonardo Bruni (né en 1369) qui traduisait Platon et révélait au monde ravi la grandeur de sa philosophie. Un demi-siècle après lui, Marcile Ficin tentait encore de prouver que le Platonicisme et le Christianisme étaient une seule et même chose, et classait parmi les Prophètes, précurseurs du Christ, Platon, Virgile, Plotin et Porphyre. « Plusieurs des humanistes, dit Gaspary, [1] de Pétrarque à Gianozzo Manetti, firent de profondes études de théologie et étudièrent avec la même ardeur les classiques et les Pères de l'Eglise. La plus grande partie des hommes, et spécialement les princes, parmi lesquels on peut citer Alphonse et Fréderic d'Urbino, étaient austèrement religieux et observaient ponctuellement tous les préceptes de l'Eglise. L'éducation de Vettorino da Feltre et de Guarino est célèbre, autant comme chrétienne que comme classique. Guarino (1370-1460) faisait entendre tous les jours la messe à ses disciples et il réfutait les erreurs religieuses qui se trouvaient dans les auteurs anciens. » Et M. Gaspary ajoute plus nettement encore : « On pourrait s'étonner de voir une floraison de la poésie religieuse apparaître au moment même où se faisait la Renaissance du monde antique et des idées païennes. Mais dans le peuple la religion avait encore de puissantes racines, et si l'humanisme était en hostilité avec l'ascétisme il ne l'était pas avec la religion, et il cherchait même à vivre avec elle en un accord amical. »

Cet accord était facile, car le Christianisme portait en lui tout le meilleur des religions et des philosophies antiques. L'antagonisme n'est pas entre le Christianisme et le Platonicisme, mais entre le Christianisme et les doctrines sensuelles de la décadence romaine. Au début du XVe siècle, ce qui, dans les lettres antiques, était en opposition avec

(1) *Storia della letteratura italiana*, Vol. II, Chap. « La religiosità nel sec. XV », p. 184.

le Christianisme n'apparaît pas encore aux esprits. C'est Platon que l'on étudie et non Ovide ou Catulle.

Et si la philosophie antique devait, plus tard, porter les esprits à douter du surnaturalisme chrétien, les premiers érudits qui ont étudié l'antiquité n'ont pas même entrevu de telles conséquences. (1)

S'il est vrai que l'étude des lettres antiques eut pour résultat de fortifier le culte de la pensée, elle eut d'autre part une action moins heureuse et de nature tout opposée. La connaissance des lettres antiques, la comparaison d'une littérature parvenue à son plus haut point de splendeur avec la littérature encore si imparfaite des peuples modernes, fit naître chez les humanistes le dédain de la langue en usage et en même temps le désir d'imiter les langues anciennes. Les humanistes étaient avant tout des érudits et, à force d'étudier et d'imiter le passé, ils perdirent la faculté d'inventer et de concevoir des œuvres nouvelles.

Or il est intéressant de constater que, à ce moment même, les sculpteurs, qui ne sont pas encore soumis aussi étroitement au joug antique, sont, à l'inverse des littérateurs, les plus grands créateurs, les plus extraordinaires inventeurs de formes que l'art italien ait connus.

Au XVIe siècle, lorsque les artistes à leur tour étudièrent les statues antiques ils perdirent leur originalité, comme les humanistes florentins avaient perdu la leur en étudiant la littérature antique. Le même fait entraîna les mêmes conséquences.

Et si cela est, s'il est vrai que la perte de l'originalité correspond chez les lettrés italiens à l'étude des lettres anciennes (XVe siècle) et chez les sculpteurs à l'étude des sculptures anciennes (XVIe siècle) il ne me paraît pas que l'on puisse persister à prétendre que la grandeur de la sculpture florentine, au début du XVe siècle, soit due à l'influence des arts de l'antiquité.

En résumé, dans la première moitié du XVe siècle, les sources des idées sont, d'abord et essentiellement, le Christianisme, et subsidiairement, l'Humanisme qui vient fortifier le côté intellectuel de l'art chrétien, et la Civilisation florentine qui en développe le côté sensible et humain. (2)

Après avoir parlé des idées qui ont dirigé la main des artistes, il faut étudier les formes dans lesquelles se sont incarnées ces idées. Or, pour les formes comme pour les idées, le XVe siècle doit être considéré comme étant la suite directe du XIVe siècle. Nous avons vu, dans notre premier volume, à quel degré de splendeur était parvenue l'école florentine, en combinant ses recherches personnelles avec les traditions de l'anti-

(1) Voir pour le développement de cette idée le Chapitre sur la Renaissance dans le Tome III de l'*Histoire de la langue et de la littérature française* par PETIT DE JULLEVILLE.

(2) Pour les caractères généraux de la civilisation florentine au XVe siècle, consulter l'*Italie au temps de la Renaissance* de BURCKHARDT, *Machiavelli ed i suoi tempi* de VILLARI, l'*Histoire de la littérature italienne* de GASPARY, le *Quatro cento* de VITTORIO ROSSI, et les ouvrages de M. GEBHART, notamment les *Origines de la Renaissance en Italie*.

quité romaine et byzantine et avec les inventions nouvelles de l'art des peuples du nord des Alpes. A la fin du XIVe siècle, deux grandes formes d'art sont constituées à Florence: d'un côté, les ateliers des tailleurs de marbre travaillant à la décoration des édifices publics; de l'autre, les ateliers des orfèvres, habiles à ciseler les métaux précieux. De ces deux groupes va sortir l'art du XVe siècle. Les ateliers des orfèvres donneront les Ghiberti et les Verrocchio, et les ateliers des sculpteurs de marbre les Nanni di Banco et les Donatello.

Au début du XVe siècle, l'art gothique n'avait pas encore dit son dernier mot dans le monde; nous allons le voir pénétrer à nouveau dans le milieu florentin et, pendant quelques années, y dominer avec plus de force que jamais. Les témoignages de cette action gothique sont indéniables; c'est le Retable Trenta de J. della Quercia, si gothique par ces formes architecturales et par la surcharge des draperies; c'est, chez Ghiberti, dans tous les bas-reliefs de la première porte, l'inclinaison si particulière des figures, courbées comme un arc tendu; c'est, chez Donatello, le style violent, le caractère réaliste du Zucchone et de l'Ezéchiel. L'apparition de ce style à Florence fut la conséquence de l'extraordinaire éclat de la sculpture bourguignonne dans les dernières années du XIVe siècle, du prestige qu'exercèrent dans l'Europe entière les sculptures de la Chartreuse de Dijon.

L'influence bourguignonne, sur laquelle nous reviendrons au cours de notre ouvrage, ne fut pas un bienfait pour l'école florentine; elle allait trop à l'encontre des qualités délicates de cette école et son règne ne fut que de courte durée. Dès le second quart du XVe siècle, l'école florentine rejeta les éléments étrangers ou les fondit dans une manière qui fut réellement l'œuvre propre et exclusive de son génie.

A côté de ces influences, à côté de la tradition du XIVe siècle et de l'action de l'art bourguignon, il faut noter un fait nouveau, l'influence exercée par l'étude de la statuaire antique. A vrai dire, l'action de l'antiquité, quoique très restreinte, n'avait jamais cessé de s'exercer sur l'art italien, comme sur l'art français, pendant tout le cours du Moyen âge. Mais, au XVe siècle, par suite d'une connaissance plus exacte des chefs d'œuvre de l'art classique, cette influence prit une importance tout à fait nouvelle, et ne cessa d'aller en grandissant jusqu'au jour où, vers les premières années du XVIe siècle, elle s'imposa tyranniquement aux esprits, créant un art imité de l'antiquité que l'on a pu justement désigner sous le nom de Renaissance.

Nous avons montré comment la littérature antique, dès le XIVe siècle, avait agi sur l'ensemble de la civilisation florentine; mais, si l'on étudie les écoles de sculpture, on reconnaîtra que l'action exercée sur elles par cette littérature fut bien minime, comparée à celle des œuvres d'art, telles que camées, médailles, ivoires ou statues. Il y a eu là deux influences nettement distinctes qui n'ont pas agi aux mêmes époques, ni avec la même force, ni dans la même direction.

En effet l'influence de la statuaire antique sur l'art florentin ressemblait fort peu à celle qui fut exercée par les humanistes. L'humanisme conseillait un art profondément intellectuel, tandis que la statuaire antique conseillait surtout l'étude des formes. Il n'y a rien de plus intellectuel que l'art du XVe siècle, il n'y a rien de moins intellectuel que l'art du XVIe. « L'art de la Renaissance, a dit Taine,[1] n'est ni mystique, ni dramatique, ni spiritualiste. » Cela est rigoureusement vrai, mais cela ne s'entend bien que si, comme le fait Taine, on n'applique le mot de Renaissance qu'à l'art du XVIe siècle. L'art du XVe siècle, au contraire, est le plus dramatique et le plus spiritualiste que le monde ait connu.

C'est seulement à la fin du XVe siècle que l'art italien, sous l'influence de l'art antique, rompit avec les traditions nationales, et la principale conséquence des nouvelles doctrines fut précisément une profonde diminution du rôle de la pensée dans les arts. A la fin du XVe siècle l'important ne sera plus ce qu'on dira, mais la façon de le dire, et cette nouvelle manière de comprendre les arts eut pour résultat de faire mépriser toutes les œuvres si expressives du passé, toutes les créations faites par le génie italien sous l'influence de la pensée chrétienne. Nous verrons un Lorenzo Valla dire que le Dante est un poète pour les mitrons et les savetiers « poeta da calzolai e da fornai; » on traitera le Pérugin de barbouilleur, et un pape détruira, au Vatican, les chefs-d'œuvre d'un Piero della Francesca. Mais ces temps néfastes sont encore loin. Un siècle de gloire, de la gloire la plus pure, nous en sépare.

L'influence de la statuaire antique apparaît, timidement encore, mais cependant déjà de façon appréciable, dans les premières années du XVe siècle. Nous l'avons notée dans la décoration de la Porte de la Mandorla de Niccolo d'Arezzo, et nous aurons à la signaler dans les œuvres de jeunesse de la plupart des maîtres que nous allons étudier, dans les quatre Saints de Nanni di Banco, dans la Tombe d'Ilaria del Caretto de Jacopo della Quercia, dans le Sacrifice d'Abraham de Ghiberti, dans le S. Pierre et le S. Marc de Donatello.

Mais ces tentatives étaient sans doute encore trop prématurées pour réussir, et elles durent s'effacer momentanément devant l'influence encore si puissante de l'art gothique. Ce n'est réellement que dans le second tiers du XVe siècle que l'influence antique s'implanta sérieusement à Florence et l'on peut prendre comme date de cette nouvelle période l'année 1433, date du retour à Florence de Cosme de Médicis.

Les premières formes que l'art florentin demanda à l'antiquité furent des formes ornementales. Dans la période que nous étudions, ces emprunts furent encore très limités; nous ne voyons guère employer à ce moment que les formes que l'on pourrait appeler architecturales, les piliers cannelés, les colonnes, les frontons et les corniches avec leurs moulures telles que perles, oves, denticules, rais de cœur. L'arabesque ne prendra une véritable importance que chez les maîtres de la génération suivante. Les premières formes antiques que l'on voit apparaître sont les colonnes de l'Hôpital des

(1) *Philosophie de l'art*, T. I, p. 130.

Innocents faites par Brunelleschi vers 1420; le premier fronton est celui de la Porte de la Chapelle Pazzi datant de la décade de 1430.

Au point de vue décoratif l'action de l'art antique, quelle qu'ait été son importance, ne doit pas être considérée comme ayant été prédominante dans la première moitié du siècle. C'est en effet, dans la manière gothique qu'ont été créées à cette époque les plus belles œuvres; c'est dans cette manière, indépendamment de toute influence antique, que Ghiberti modèle les ornements de ses portes et Luca della Robbia ses guirlandes de fleurs et de fruits. Relativement aux formes décoratives, il faudra attendre la génération des maîtres nés postérieurement à 1420 pour voir prédominer le style antique.

Si, de l'étude de la décoration nous passons à celle de la forme humaine, nous trouvons comme un des premiers et des plus populaires emprunts faits à l'antiquité celui des petits enfants nus.

Antérieurement au XVe siècle, on n'avait guère utilisé les formes enfantines que pour représenter l'enfant Jésus, soit dans les Madones, soit dans les scènes de la Nativité ou de l'Adoration des Mages et toujours jusqu'au XIVe siècle l'enfant Jésus était représenté vêtu. Au XVe siècle la représentation des petits enfants prit brusquement une importance extraordinaire. C'est en regardant les sculptures antiques, où sont si souvent reproduits de petits génies, que les sculpteurs florentins conçurent l'idée de s'intéresser aux formes des enfants. Le plus souvent, ils les représentent avec des ailes et, sans qu'il ait été nécessaire de faire aucune transposition, les petits génies de l'art romain sont devenus des anges chrétiens. Mais souvent aussi ils n'ont aucun caractère religieux, et ils sont employés comme simple motif d'ornements, servant à tenir des guirlandes, des cartels ou des écussons.

Les premiers enfants nus que nous trouvons dans la sculpture italienne sont les enfants portant des guirlandes qui décorent le socle de la Tombe Ilaria del Caretto faite par J. della Quercia, dans la première décade du siècle. Depuis lors on les rencontre à profusion dans les œuvres de tous les maîtres de cette époque et notamment dans celles de Michelozzo et de Donatello.

Cette représentation des petits enfants cadrait bien avec l'état d'esprit des artistes. Elle leur permettait de dire tous leurs sentiments de tendresse et d'amour; et ainsi s'explique la vogue immense de ce motif. Les sculpteurs florentins, en s'inspirant de l'antiquité sans la copier, créèrent une des formes les plus nouvelles et les plus séduisantes de leur art.

Dans l'antiquité cette étude de l'enfant n'était qu'une conséquence de la prédilection des artistes pour l'étude des formes nues en général. Et en effet, dès que l'art antique exerça son action sur l'art moderne, le premier fait fut le développement de l'étude de la figure nue et c'est par là que l'art antique transforma réellement l'art moderne et qu'il parvint au XVIe siècle à se substituer à l'art créé par le Christianisme.

La pensée chrétienne, il est vrai, n'avait pas été aussi hostile à la représentation du nu qu'on le dit souvent. Elle était obligée de s'en servir dans un très grand nombre

de ses motifs favoris, par exemple dans les scènes de la Genèse, dans la vie du Christ et dans la représentation du Jugement dernier. Mais la vérité est que le Christianisme n'eut pas pour l'étude du nu la même prédilection que le paganisme, et qu'il ne l'étudia jamais avec le même esprit.

Remarquons du reste qu'à l'origine et pendant la plus belle période de ses arts, la Grèce a été elle-même très réservée dans l'emploi du nu et qu'elle a su être chaste comme l'art chrétien lui-même. Presque toutes les statues du ve siècle, surtout les statues de femme, sont vêtues et le Christianisme pourrait placer dans ses églises les Vierges des Panathénées.

Par malheur ce ne fut pas l'art grec de l'époque de Socrate et de Platon qui fut connu des florentins du xve siècle, mais l'art déjà en décadence et profondément sensuel de l'époque impériale romaine et, entre cet art là et l'art chrétien, il y avait un antagonisme fondamental. Nous le verrons bien lorsque nous étudierons l'art italien du xvie siècle.

Au xve siècle nous assistons aux premières manifestations de l'influence antique, mais elles sont tout à fait secondaires. Les nus sont encore très rares; on ne trouve guère que les nus traditionnels, ceux qui sont commandés par les scènes mêmes de la vie chrétienne, par les figures d'Adam, d'Eve et du Christ. Une statue nue telle que le *David* en bronze de Donatello est, à cette époque, un fait exceptionnel.

Nous arrivons ici à une question plus générale, à la plus importante de celles qui ont trait aux rapports de l'art antique avec l'art moderne, celle de savoir quelle a été l'action de l'art antique, non plus seulement sur tel ou tel point particulier, par exemple sur les détails de l'ornementation, sur l'étude de l'enfant et des figures nues, mais sur le caractère même de l'art tout entier. D'après certains critiques, en effet, c'est l'art antique qui aurait fait renaître le sentiment de la beauté disparu du monde avec l'avénement du Christianisme.

Si une thèse semblable persiste encore aujourd'hui, il me semble qu'elle est le legs des doctrines du xvie siècle, de cette époque qui a ignoré et méprisé l'art du Moyen âge. Mais depuis que nous connaissons mieux les innombrables merveilles créées par le Christianisme, on ne devrait pas même avoir à poser une telle question. Le Christianisme n'aurait pas connu la beauté! N'est-ce pas lui au contraire qui a eu le plus vif sentiment du rôle social qu'elle pouvait jouer, de la haute valeur qu'il y avait en elle au point de vue de la moralisation et de l'éducation des peuples? y a-t-il au monde une civilisation, et je n'excepte pas la civilisation grecque, qui ait fait un pareil effort pour agir sur les âmes au moyen de la beauté? La cathédrale gothique, avec les merveilles de son architecture, de ses sculptures, de ses peintures, de ses vitraux, n'est-elle pas la plus belle fête artistique qu'il ait été donné aux yeux de l'homme de contempler? Pour comprendre et reproduire la beauté, les maîtres du xve siècle n'avaient pas besoin de connaître l'antiquité, il leur suffisait de continuer les traditions de leurs devanciers.

J'ajoute qu'il y avait dans l'art moderne créé par le Christianisme des recherches de beauté que l'Antiquité n'avait pas connues. Sans doute nous comprenons son culte

pour la force physique et la puissance des muscles, mais quelle est celle de ses œuvres qui parle réellement à notre cœur? Si nous admirons la beauté des Dieux de son Olympe, c'est dans un monde plus tendre que notre cœur veut vivre et c'est pourquoi nous pleurons devant la Madeleine de Donatello, nous veillons inquiets au pied des berceaux avec les mères de Luca della Robbia et nous voudrions avoir comme compagnes les chastes jeunes filles de Ghiberti.

Je ne veux pas citer ici les noms des écrivains, aujourd'hui de plus en plus nombreux, qui partagent une telle manière de voir, mais je tiens à rappeler que les mêmes conclusions ont été exposées par M. M. Bode et Burckhardt, dans le *Cicerone:* « Si, disent-ils, au XVe siècle les formes antiques furent une sorte de point de départ pour la décoration, la sculpture proprement dite n'a pas subi alors l'influence des anciens et c'est précisément l'inspiration toute moderne de cet art qui rend les œuvres du XVe siècle plus profondément et plus spontanément touchantes que ne l'est l'art savant, réfléchi, généralisateur de la Haute Renaissance. » (Cicerone, II, 340).

De même Burckhardt, dans son beau livre: *La civilisation au temps de la Renaissance,* ne fait aucune place aux arts qui forment cependant la partie la plus brillante et la plus glorieuse de la civilisation en Italie au XIVe et au XVe siècle. Burckhardt pense en effet que les arts n'ont pas subi à cette époque l'influence de l'antiquité. « L'indépendance, dit-il, que l'esprit moderne a gardé en Italie, tout en étant tributaire de l'antiquité, est très inégale et paraît souvent presque nulle dès que l'on ne considère par exemple que la littérature néo-latine. Mais dans l'art plastique et dans plusieurs autres sphères de l'activité humaine cette indépendance est extrêmement remarquable. » (Vol. I, p. 212).

En résumé si, dans l'art du XVe siècle, quelques œuvres ont été inspirées par l'art antique, il faut reconnaître que la très grande généralité des œuvres ont été indépendantes de cette influence.

Loin de s'inspirer de l'art antique et de lui emprunter ces qualités de mesure et de sobriété, cette simplicité des formes et ce calme dans l'expression des sentiments de l'âme, qui nous sont donnés comme étant la caractéristique de cet art, le XVe siècle a recherché de préférence l'agitation, la complication des mouvements, le drame des passions, en un mot il a dirigé l'art vers ces formes que l'on désigne parfois sous le nom de Réalisme par opposition à l'art classique inspiré de l'antiquité.

En employant ici ce mot de réalisme qui a reçu tant de significations différentes, il convient d'en préciser le sens pour pouvoir dire ce qu'a été le réalisme des premières années du XVe siècle.

On peut donner au mot réalisme bien des sens différents. On peut entendre par ce mot la représentation de tout ce qui est d'ordre inférieur dans la nature, de tout ce qui ne correspond pas aux lois les plus élevées de la création. A ce point de vue les maîtres du XVe siècle n'ont jamais été des réalistes. Il faut descendre jusqu'au XVIIe siècle pour trouver des œuvres d'art reproduisant l'être dans les conditions infé-

rieures de la vie: une cuisinière épluchant ses légumes de l'art hollandais, un soudart ivre de Caravage, un mendiant triant sa vermine de Murillo. Mais ce ne fut là entre les mains des écoles que nous venons de citer qu'une des formes du réalisme et une de ses formes les plus atténuées. Ces maîtres en effet ne fuyaient pas la beauté et, les sujets vulgaires qu'ils choisirent, ils s'attachèrent à les embellir par des jeux de lumière et de coloris, par d'heureuses dispositions de lignes, surtout par la virtuosité de l'exécution.

A côté de cette école, qui est insignifiante au point de vue de la pensée, mais qui a cherché la beauté dans les qualités accessoires de l'art, est apparue une autre école qui n'a pas reculé devant l'observation des difformités physiques, qui n'a eu recours à aucun expédient pour en voiler les laideurs et qui au contraire s'est efforcée de les reproduire dans toute leur brutalité. Pour juger cette seconde forme du réalisme il faut tenir compte du but que l'artiste a poursuivi. L'artiste peut être conduit à se désintéresser de la beauté des formes par une sorte d'indifférence, tenant que tout dans la nature a une valeur égale et que l'on doit étudier avec la même sympathie les formes normales de l'être et ces mêmes formes dégradées par le vice ou la misère. Le XIXe siècle, le premier, a donné de nombreux exemples de cette conception que le XVe siècle a complètement ignorée.

Mais on peut négliger la beauté physique dans le but d'exprimer les sentiments et les passions de l'âme, et, à vrai dire, c'est le seul moyen de faire avec quelque pénétration l'étude de l'âme humaine: tout ce qui est passion ou souffrance entraînant une déviation des lois normales de l'être. On peut violer les lois de la beauté physique en vue d'étudier le monde moral, et c'est ce que les artistes du XVe siècle n'ont pas craint de faire. Et l'on comprend qu'ici cette forme du réalisme, loin d'être en opposition avec le spiritualisme, en soit comme la dernière conséquence, car cette forme subordonne tout, sacrifie tout à l'expression de la pensée. Cette nouvelle création artistique, que le spiritualisme contenait en germe, devait éclore et s'épanouir, dans tout son éclat, sous l'action de la pensée chrétienne. Ce n'est pas avec les formes pures et régulières, avec la sérénité de l'art grec, que l'artiste chrétien pouvait exprimer la Passion du Christ, le châtiment des pécheurs, les supplices des martyrs, toutes les souffrances volontaires de la vie chrétienne. Le réalisme du XVe siècle est l'aboutissant de toutes les recherches de l'art chrétien.

Enfin s'il faut entendre simplement par Réalisme le désir d'imiter la nature avec la plus scrupuleuse fidélité, on peut dire que le XVe siècle fut profondément réaliste. Au XIVe siècle, l'école florentine, dans sa préoccupation si exclusive d'exprimer des idées, fut conduite, surtout dans l'art de la peinture, à négliger un peu le détail des formes. Au XVe siècle, par une conséquence toute naturelle du progrès de l'art, l'artiste éprouve le besoin d'étudier la nature de plus près et de la reproduire avec une plus grande fidélité. Mais ici encore le XVe siècle n'est pas en opposition avec le XIVe; il se contente de développer et de faire fructifier les germes que l'art antérieur contenait en lui.

En résumé, nous pensons que l'art du XVe siècle doit surtout sa grandeur à l'influence chrétienne et à l'action personnelle et indépendante de la civilisation florentine. L'influence de l'antiquité ne s'exerça réellement, d'une façon prépondérante, sur l'art de la sculpture qu'aux abords du XVIe siècle. Antérieurement à cette époque les peuples modernes ont créé un art profondément original qui débute dans la seconde moitié du XIIe siècle et se développe sans interruption, par une évolution logique, jusqu'à la fin du XVe siècle, créant tour à tour ces formes d'art merveilleuses qui sont l'architecture et la sculpture francaise du XIIIe siècle, l'art flamand des Van Eyck et le XVe siècle florentin, floraison suprême de l'art chrétien entre les mains des peuples germano-latins.

La Grammaire

Bas-relief de Luca della Robbia au Campanile de Florence

L'Atelier du sculpteur
Bas-relief du Tabernacle des Maçons et Charpentiers
(Or San Michele)

NANNI DI BANCO

1374? – 1421

Le premier artiste dont il faut parler au début du XVe siècle est Nanni di Banco, et cela non seulement parce qu'il est né avant Ghiberti et Donatello, mais parce que, n'ayant pas vécu aussi longtemps qu'eux, il n'a pas eu le temps de modifier sa manière et qu'il est resté plus complètement un fidèle disciple de l'art du XIVe siècle.

Notre intention, dans cette Histoire de la sculpture florentine, ne saurait être de relever les erreurs si nombreuses de Vasari; mais vraiment pour Nanni di Banco il est impossible de ne pas dire combien Vasari fut cruellement injuste, et nous devons d'autant plus insister que jusqu'ici le public n'a pas encore accordé à cet artiste les éloges qu'il mérite. A mon sens, quand on a cité, au début du XVe siècle, J. della Quercia, Ghiberti, Donatello et Luca della Robbia, je ne vois pas quel nom on pourrait préférer à celui de Nanni di Banco, à qui, pour égaler la gloire de ses illustres contemporains, il n'a manqué que d'avoir eu, comme eux, une longue carrière. Donatello et Luca della Robbia ont atteint leur quatre-vingtième année, tandis que Nanni di Banco meurt avant la cinquantième.

Vasari ne voit en Nanni di Banco qu'un sujet de raillerie, il nous le dépeint comme un homme du monde, un riche amateur faisant de la sculpture pour passer le temps, obligé de faire appel à la condescendance de ses amis pour corriger les erreurs de ses œuvres. Nous savons au contraire qu'il appartenait à une famille d'artisans et qu'il avait reçu une très forte éducation artistique. Son père, architecte et sculpteur, avait été pendant quelque temps le directeur des travaux du Dôme et le collaborateur de Niccolo d'Arezzo à la célèbre porte de la Mandorla.

Une seconde erreur non moins grave est celle qui fait de Nanni di Banco un élève de Donatello. Tout porte à croire qu'il fut au contraire son prédécesseur et précisément un des maîtres qui exercèrent sur lui la plus grande influence. Si, en effet, nous acceptons pour vraie l'assertion de Vasari qui fixe la mort de Nanni di Banco à sa quarante-septième année, la date de sa naissance doit être reportée à 1374, car nous savons qu'il est mort en 1421. Nanni di Banco serait donc plus âgé que Donatello de 12 ans. Cette hypothèse est confirmée par la date et le mérite de ses œuvres et par ce fait qu'il fut immatriculé parmi les maîtres de pierre dès 1405. A Or san Michele les travaux de Nanni di Banco sont antérieurs à ceux de Donatello. Les *Quatre saints* sont de 1408, le *S. Philippe* est plus ancien encore, et la première statue de Donatello, le *S. Pierre*, ne remonte pas au-delà de 1410. Fait plus caractéristique, lorsqu'il s'agit d'allouer la *Madone*, dite de la Mandorla, couronnant la porte latérale du Dôme, travail le plus important qu'on put alors confier à un sculpteur, on s'adressa à Nanni di Banco comme au plus illustre sculpteur du temps, et Donatello, dans la décoration de cette porte, n'obtint que la commande de deux petites statuettes. Le bas relief de la *Mandorla*, que la mort ne permit pas à Nanni di Banco d'achever entièrement, est le témoignage d'une maîtrise que Donatello, antérieurement à 1420, ne possédait pas au même degré. Remarquons en outre que Nanni di Banco donne à ses statues des physionomies très particularisées, qu'il sculpte de véritables portraits, tandis qu'à la même époque, c'est-à-dire vers 1415, Donatello ne se sent pas encore assez habile pour tenter un pareil effort.

S. Eloi
(*Or San Michele*)

Enfin, après avoir constaté l'antériorité des travaux de Nanni di Banco sur ceux de Donatello, il est non moins facile de reconnaître l'influence qu'ils ont exercée. Le *S. Marc* de Donatello, sculpté de 1411 à 1413, est très visiblement inspiré du *S. Philippe* de Nanni di Banco, qui date de 1408. De même dans le *S. Georges* apparaît une influence certaine du *S. Eloi;* c'est la même manière de relever fièrement la tête, la même attitude et, d'une façon générale, le même sentiment d'énergie.

S'il est vrai, ainsi que le dit Vasari, que Fra Angelico ait représenté Nanni di Banco dans le S. Cosme du Crucifiement de S. Marc, nous aurions là le témoignage d'une

amitié qui serait une nouvelle preuve de la haute valeur de notre artiste. Le portrait de Nanni di Banco publié par Vasari est emprunté à l'œuvre de Fra Angelico. Remarquons toutefois que si Fra Angelico a réellement fait le portrait de Nanni di Banco, ce ne pouvait être qu'un portrait posthume. La fresque de S. Marc a été peinte vers 1440 et Nanni di Banco était mort depuis 20 ans.

L'œuvre de Nanni di Banco est l'apogée des recherches faites par l'école florentine dans le dernier quart du XIVe siècle, soit dans les statues monumentales, soit dans la décoration des tympans à l'aide de grandioses bas-reliefs.

S. Luc
(*Cathédrale de Florence*)

Dans les *Quatre saints* d'Or San Michele, faits pour la Corporation des Maçons et Charpentiers, vers 1408, on voit apparaître une certaine influence de l'art antique, dans le type des figures et dans la forme des draperies; mais cette influence est si peu notable que Vasari n'a pas su l'apercevoir. Il s'attache au contraire tout particulièrement à tourner cette œuvre en ridicule, alléguant que Nanni di Banco avait si mal pris ses mesures que les quatre statues ne purent entrer dans leur tabernacle et qu'il fut obligé de faire appel aux bons services de Donatello, qui, diminuant une épaule par ci, un bras par là, changeant même un bras de place, parvint à réparer l'erreur de son maladroit ami. Pour réfuter l'historiette de Vasari il suffit de remarquer la beauté du groupe de Nanni et de songer à l'invraisemblance d'une hypothèse qui suppose que, dans un groupe en marbre de quatre figures, il est possible de déplacer des membres, comme si l'on travaillait de la cire molle. La vérité, c'est que Nanni di Banco en composant ce groupe a créé une œuvre d'une rare originalité, dont l'analogue n'existe pas dans l'école italienne.

Les autres œuvres de Nanni di Banco, complètement dégagées de toute influence antique, sont la suite directe de la sculpture du XIVe siècle. Dans toutes ses statues, dans le *S. Philippe* fait avant 1408, dans le *S. Eloi* (vers 1415)[1] d'Or san Michele et dans le *S. Luc* du Dôme (1408 à 1415) se manifeste avant tout le sentiment de la grandeur.

(1) Nous n'avons pas de renseignements sur la date du *S. Philippe* et du *S. Eloi*. D'après le style, le *S. Philippe* me paraît la plus ancienne des statues de Nanni. Quant au *S. Eloi*, il est certainement postérieur aux *Quatre saints* et il doit être contemporain du *S. Luc*. Les dernières années de la vie de Nanni ont dû être consacrées tout entières au tympan de la Mandorla.

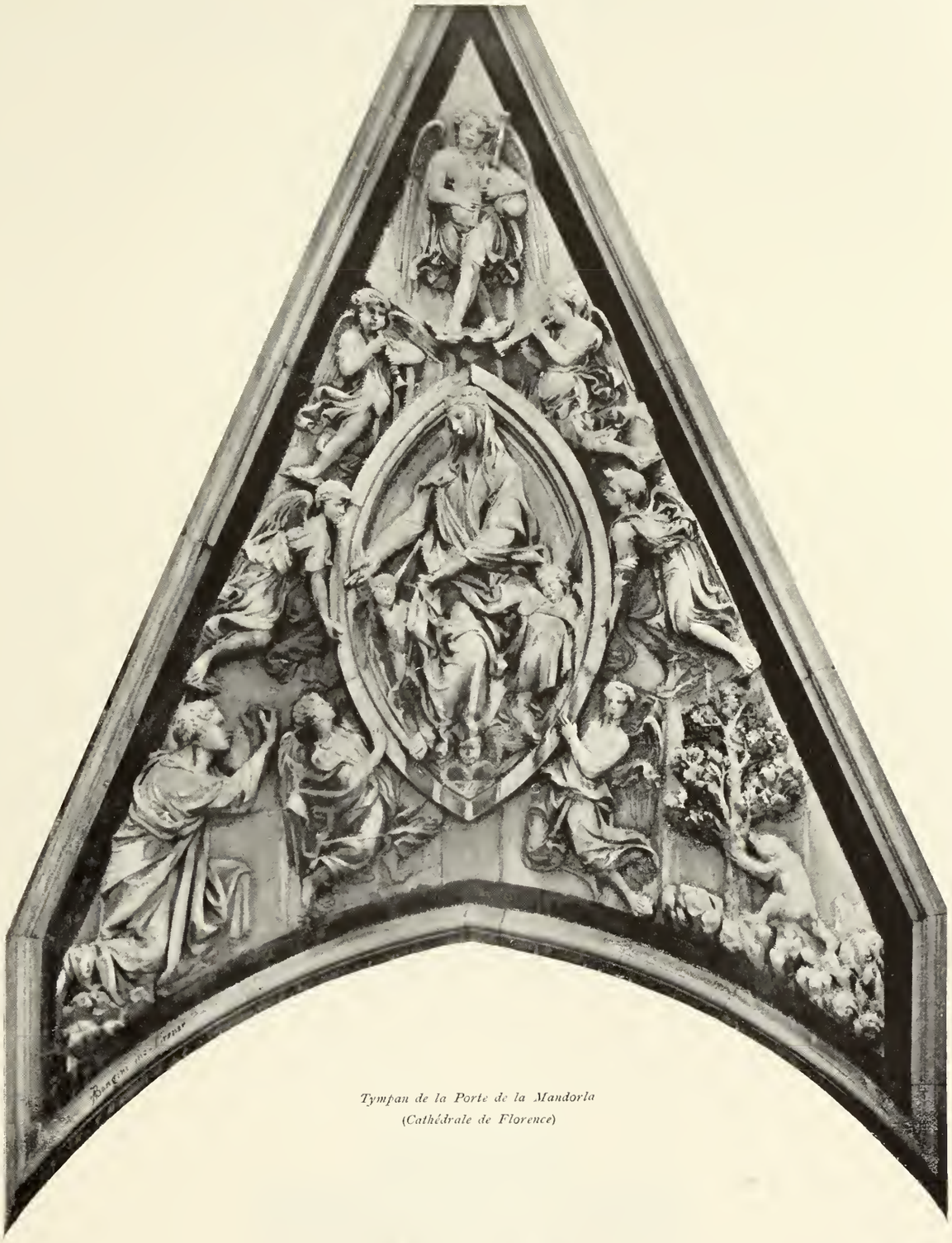
Plus que tout autre florentin, Nanni a retrouvé le style solennel qui convient à la statuaire monumentale. Mais les maîtres italiens du XVe siècle, comme les sculpteurs français de la même époque, ne peuvent faire revivre la grandiose simplicité qui fut le propre du XIIIe siècle français. Dans le *S. Eloi* de Nanni di Banco nous voyons une attitude un peu fière, un air légèrement provocant qui conviendrait mieux à un guerrier qu'à un évêque, et de même le *S. Luc* du Dôme met les mains sur la hanche et regarde hardiment devant lui comme s'il voulait défier un ennemi. Toutefois, Nanni di Banco est encore le plus pur des maîtres florentins; il n'y a chez lui qu'une nuance de ces exagérations de mouvement dont les meilleurs maîtres du XVe siècle ne seront pas toujours exempts.

Cette réserve faite, il convient de dire que les statues de Nanni di Banco sont bien vraiment une admirable incarnation des sentiments d'héroïsme et de courage. Donatello lui même dans son *S. Georges* ne surpassera pas l'énergie de *S. Eloi*.

Dans les œuvres de Nanni nous admirons encore cette individualité des physionomies qui avait fait sa première apparition à Florence avec le *S. Marc* de Niccolo d'Arezzo. Le *S. Luc* et le *S. Eloi* par l'intensité de la vie égalent les plus grands chefs-d'œuvre de Donatello. Chez Donatello la caractéristique de la figure est exprimée avec une acuité plus vive, mais le choix des types est parfois un peu grossier, et l'œuvre de Donatello, quelque belle qu'elle soit, ne nous offrira pas une figure plus personnelle et plus grande en même temps que le *S. Eloi* de Nanni di Banco.

Le *S. Luc*, aujourd'hui dans une des chapelles de la tribune San Zanobi, de la cathédrale de Florence, était placé primitivement, sous un riche tabernacle, sur la façade même de la Cathédrale. Les statues des trois autres Evangélistes avaient été commandées à Niccolò d'Arezzo, à Ciuffagni et à Donatello. Les documents des archives du Dôme ne nous laissent aucun doute sur le nom de ces maîtres. Mais comme les statues ne sont plus à leur place première et qu'aucun des Evangélistes n'a d'attribut, on a hésité quelque temps avant de distinguer l'œuvre propre de chacun de ces artistes. En particulier on s'est demandé si la belle statue dans laquelle nous reconnaissons le S. Luc de Nanni di Banco ne devrait pas plutôt être considéré comme le S. Jean de Donatello. La question ne se discute plus aujourd'hui, car il suffit de comparer le S. Luc au S. Eloi d'Or San Michele, pour reconnaître qu'ils sont du même auteur. Le prestige du nom de Donatello, les éloges que nous décernons à son S. Jean nous empêchent de louer comme il le conviendrait l'œuvre de Nanni di Banco. Certes le S. Jean est une des plus belles œuvres de Donatello, une des plus simples et des plus grandioses, mais je tiens en égale estime le S. Luc de son concurrent. Dans le S. Luc on remarquera même plus de souplesse que dans le S. Jean, plus de liberté dans l'attitude, surtout plus d'habileté dans l'art de disposer les draperies et de faire deviner les membres sans les serrer trop étroitement par les plis du vêtement; et quant à la figure même du S. Luc pour en trouver une aussi vivante dans l'œuvre de Donatello il faudra attendre le Zucchone ou le S. François de Padoue.

Qui pourra nous dire pourquoi nous entassons volumes sur volumes, pourquoi nous nous livrons à de tels excès d'enthousiasme devant certaines statues de Michel-



Tympan de la Porte de la Mandorla
(Cathédrale de Florence)

Ange, qui appartiennent déjà à un art maniéré et en décadence, alors que nous semblons ne pas même soupçonner l'existence de chefs-d'œuvre presque sans taches, tels que le S. Luc ou le S. Eloi de Nanni di Banco?

Après s'être montré un maître si énergique dans ses statues, Nanni di Banco, dans le bas-relief de la Mandorla, nous apparaît sous un jour tout nouveau; et ici, par la tendresse de la pensée, il est le véritable précurseur de Luca della Robbia. On comprend que Fra Angelico ait été l'ami du grand artiste qui a su mettre, sur le visage de la Vierge, une si vive expression de bonté et, dans les figures d'anges, tant d'humilité et de pureté. Dans ce bas-relief tout est à louer au même degré, l'ordonnance, le sentiment, le dessin, l'exécution. Orcagna, dans le Tabernacle d'Or san Michele, avait donné un premier exemple de ce beau sujet: *La Vierge entourée par les Anges.* Entre les mains de Nanni di Banco ce motif atteint la perfection; nous y trouvons, unie au sentiment des maîtres du XIVe siècle, toute l'habileté technique des maîtres du XVe.

Nous l'avons dit plusieurs fois, la décoration des tympans par de vastes bas-reliefs, méthode qui fut si en faveur en France pendant la période romane et la période gothique, n'eut jamais beaucoup de succès en Toscane. Le tympan de la Mandorla est certainement le plus bel exemple que l'on en puisse citer, soit en raison de ses dimensions, soit en raison de sa valeur artistique.

L'habileté de Nanni di Banco dans l'art du bas-relief, si remarquable dans le tympan de la Mandorla, apparaît encore dans les deux charmants motifs qui décorent le socle des Tabernacles d'Or san Michele, dans le *Miracle de S. Eloi*, et dans cet *Atelier de sculpteur*, (1) qui nous fournit des renseignements si intéressants sur le costume des sculpteurs, sur leurs instruments de travail et le mobilier de leur atelier.

Nanni di Banco doit l'unité de son œuvre à sa mort prématurée. Toute sa vie il resta un disciple du XIVe siècle, un sculpteur de grandes statues pour les édifices publics. Il n'a pas pu prendre part à ces recherches nouvelles par lesquelles Ghiberti et Donatello ont transformé l'art de la sculpture et ouvert à l'école florentine de si vastes horizons; mais sur le terrain où il s'est placé, dans l'art de la statuaire monumentale, il est un des plus grands maîtres de l'Italie.

(1) De ces deux bas-reliefs l'un est reproduit au commencement et l'autre à la fin de ce chapitre.

Miracle de S. Eloi
(*Or San Michele*)

Linteau de la Porte de San Petronio à Bologne

JACOPO DELLA QUERCIA

1374 ? – 1438

Par la date de sa naissance, comme par la nature de son talent, Jacopo della Quercia doit être rapproché de Nanni di Banco.[1] Quoique J. della Quercia soit né à Sienne, on ne peut écrire l'histoire de la sculpture florentine sans parler de lui. Il a exercé en effet une action réelle sur cette école et, sans lui, on ne connaîtrait pas les origines de Michel-Ange. D'autre part il a subi lui-même, dans une certaine mesure, l'action des maîtres florentins.

La formation du génie de Jacopo della Quercia est un des faits les plus imprévus de l'art italien et l'un des plus compliqués.

Travaillant dans la première moitié du XVe siècle, à une époque où le sentiment de l'élégance tend à prédominer sur tous les autres sentiments, Jacopo retrouve les idées de grandeur et de noblesse de l'école pisane. Autant que les élèves directs de Nicolas de Pise il est l'héritier de ce grand maître. Si Jacopo della Quercia a subi si profondément l'influence de Nicolas de Pise, cela tient sans doute à la léthargie de l'école siennoise dans la seconde moitié du XIVe siècle. Lorsqu'il fait son éducation artistique, il ne trouve à Sienne aucun grand artiste pour le diriger et tous les conseils qu'il reçoit lui viennent de cette chaire du grand maître pisan qui trônait solitaire sous les voûtes de la cathédrale siennoise et qui était la gloire de la cité. L'imagination du jeune artiste devait

(1) Sur la foi de Vasari on a longtemps attribué à Jacopo della Quercia un des chefs-d'œuvre de Nanni di Banco, le bas-relief de la Mandorla, au Dôme de Florence.

être d'autant plus vivement impressionnée par cette œuvre que rien ne pouvait en contrebalancer l'influence. Cette influence de Nicolas de Pise on la reconnaîtra, d'une façon générale, dans le sentiment qui inspire les œuvres de J. della Quercia et, d'une manière plus particulière, dans la composition des bas-reliefs et dans le style des figures. L'art de Jacopo est ainsi en complète opposition avec les tendances de l'école florentine du XVe siècle et spécialement avec celles de Ghiberti. Il n'appartient pas à cette école qui fait une place si prépondérante aux accessoires de la composition et ne cessera de proscrire impitoyablement toute représentation de paysages ou de monuments, pour concentrer l'intérêt sur la figure humaine. Comme dans les œuvres pisanes, le bas-relief de Jacopo est rempli tout entier par les personnages, sans qu'aucune place vide soit ménagée autour d'eux. Cette méthode pisane est tout à fait apparente dans les cinq reliefs du linteau de San Petronio à Bologne : la *Nativité*, les *Mages*,[1] la *Présentation*, le *Massacre des Innocents*, la *Fuite en Egypte*.

A cette première influence de Nicolas de Pise, d'autres influences sont venues successivement s'ajouter. C'est d'abord l'action des maîtres du XIVe siècle et en particulier celle de Giotto et d'André de Pise, influence nettement visible dans les premières scènes de la Genèse de San Petronio, dans lesquelles Jacopo emprunte aux bas-reliefs du Campanile de Florence la disposition générale de la scène et le mouvement des figures. Il est à remarquer que Jacopo ne s'inspire pas des maîtres florentins de son âge. De même qu'à Sienne il avait consulté les œuvres pisanes du XIIIe siècle, de même à Florence c'est à Giotto qu'il demande des conseils. Tandis qu'à Florence, au XVe siècle, on est épris d'exécution raffinée, de travail minutieux, tandis qu'on y cisèle le marbre avec la délicatesse des orfévres, Jacopo, reprenant la grande tradition du XIIIe et du XIVe siècle, et suivant en cela l'exemple de Nanni di Banco, reste indifférent aux détails pour ne se préoccuper que des grands effets d'ensemble.

Et à cette manière de voir correspond dans l'exécution un faire sommaire, rude et un peu brutal, qui est sans doute le trait le plus véritablement siennois que nous rencontrions dans ses œuvres.

On peut être surpris que l'école florentine n'ait pas exercé une plus grande action sur J. della Quercia, car ce maître est venu de bonne heure à Florence et il paraît assez probable qu'il y a fait un séjour de longue durée. J. della Quercia quitte Sienne en 1394 à l'âge de 20 ans ; à ce moment il n'avait encore rien produit si ce n'est une statue improvisée en plâtre et en étoupe que cite Vasari. De 1391 à 1409, c'est à dire pendant 18 ans, il reste absent de Sienne. Or, en quittant Sienne, où a-t-il bien pu aller, sinon dans cette Florence qui était alors le plus brillant foyer de l'art en Italie, dans cette Florence qui attirait à elle tous les artistes de la Toscane et qui pouvait donner du travail à tous ceux qui venaient lui en demander? Si J. della Quercia fut admis en 1401 au concours pour

(1) Dans cette *Adoration des Mages*, Jacopo emprunte le motif général aux *Mages* de la Chaire de Pise, et les détails aux *Mages* de la Chaire de Sienne. Dans la *Nativité* la figure de la Vierge est copiée sur la Vierge de Jean de Pise (Chaires de Pise et de Pistoie).

les Portes du Baptistère, ce ne pouvait être en raison de ses travaux antérieurs, mais bien plutôt parce qu'il s'était créé des relations à Florence et qu'il s'était fait connaître dans les ateliers des sculpteurs. (1)

A tous les caractères que Jacopo emprunte aux écoles italiennes du XIIIe et du XIVe siècle il faut en ajouter un autre des plus importants qui lui vient de l'école gothique française. De tous les artistes toscans de son époque c'est lui qui subit le plus fortement l'influence du Nord. Nous savons comment l'influence gothique avait pénétré et s'était implantée à Sienne par suite de la construction du Dôme, le plus gothique de tous les monuments de la Toscane. Cette influence s'était étendue à toutes les branches de l'art, ainsi qu'on peut en juger par le Reliquaire d'Orvieto, d'Ugolino, et plus encore par l'admirable Châsse de S.te Agathe à Catane, ciselée en 1371 par l'orfévre siennois Giovanni di Bartolo. Chez Jacopo della Quercia cette influence de l'art gothique à son déclin se reconnaît au style des draperies, à la surcharge des étoffes et à l'abondance des plis. Par là Jacopo se rattache surtout à l'école flamande et bourguignonne, à cette école dont l'influence, au début de XVe siècle, fut prépondérante en Europe. La même indication est fournie par certaines recherches un peu vulgaires dans le détail des costumes et le type des figures; voir notamment le S. Joseph dans la *Nativité* et la *Fuite en Egypte* et l'Hérode dans le *Massacre des Innocents* (San Petronio), figures que l'on croirait empruntées à un maître des Flandres.

Madone de Ferrare

A Florence, chez les maîtres contemporains, chez Nanni di Banco par exemple, un style plus noble avait été conservé. Les maîtres florentins moins engagés que Iacopo della Quercia dans l'imitation gothique surent donner à leurs draperies une bien plus grande beauté.

Si J. della Quercia encourt quelques reproches par le style de ses draperies, il n'en est plus de même dès qu'il s'agit des figures nues et c'est ici qu'éclate sa véritable supériorité. Dans la représentation du nu, ce sentiment de la noblesse et de la grandeur, qui est le fond de son art, se manifeste sous une forme nouvelle, d'une irréprochable beauté. Et sa méthode de travail, cette exécution sommaire qui est chez lui un legs de l'ancien art siennois, va contribuer à donner à ses œuvres leur caractère d'originalité. Jacopo par son indifférence pour les détails a été conduit à observer plus profondément les traits essentiels de la nature humaine. L'*Adam naissant à la vie* et l'*Adam au travail*

(1) Comme témoignage de l'action florentine sur Jacopo, on peut citer, en outre de la *Genèse* de San Petronio, la *Vierge* de Ferrare de 1408 et, dans la Fontaine Gaja, le motif des saints placés dans des niches, si visiblement emprunté à la décoration d'Or san Michele.

sont des figures d'une beauté simple et grandiose, qui, plus qu'aucune œuvre italienne, évoquent le souvenir des chefs-d'œuvre de l'antiquité classique.

Après avoir indiqué les traits généraux du style de J. della Quercia nous allons étudier ses œuvres en suivant l'ordre chronologique.

La production artistique de Jacopo ne fut pas très considérable et ne saurait être comparée à celle de Ghiberti, de Donatello et de Luca della Robbia. Cela tient à ce qu'il a vécu beaucoup moins longtemps que ces artistes et aussi à ce qu'il n'a pas trouvé dans sa ville natale ces encouragements, ces magnifiques commandes que la ville de Florence accordait alors à ses artistes. Jacopo n'a fait à Sienne que la Fonte Gaja et les Fonts baptismaux du Baptistère. D'autre part, n'étant pas citoyen de Florence, il ne reçoit pas un grand accueil dans cette ville qui était alors le plus brillant centre artistique d'Italie et c'est à Lucques, dans une ville relativement peu importante, et à Bologne qu'il passe la plus grande partie de sa vie et qu'il fait ses principaux travaux.

La date de la naissance de J. della Quercia n'est pas exactement connue. Vasari et après lui tous les historiens avaient accepté la date de 1371, mais M. Carl Cornelius, dans sa très belle monographie du maître, a proposé comme plus vraisemblable celle de 1374 et voici quelle est la base de son argumentation. Vasari avait cité, comme une des premières œuvres faites à Sienne par Jacopo, une statue équestre; et jusqu'ici on avait cru que cette statue était celle de Giovanni d'Azzo Ubaldino, mort en 1390; mais M. Cornelius démontre que cette statue était celle de Gian Tedesco, mort en 1394. Or si l'on tient pour vraie cette assertion de Vasari que Jacopo était à ce moment âgé de 19 ans, il faut reporter la date de sa naissance à 1374 environ.[1] De toute façon, si l'on considère que Ghiberti est né en 1478 et Donatello en 1486, on comprendra pourquoi Jacopo, un peu plus âgé que ces deux maîtres, est resté plus fidèlement attaché aux traditions du moyen âge.

Des premiers travaux faits à Sienne par J. della Quercia pendant sa jeunesse il ne subsiste rien. Les troubles politiques de la ville obligèrent du reste Jacopo à la quitter de très bonne heure, dès 1394. Il n'avait alors qu'une vingtaine d'années, et nous restons encore sept ans sans avoir aucun document sur lui. En 1401 il figure au nombre des artistes admis à prendre part au concours pour les Portes du Baptistère de Florence. Vasari, dont les jugements relatifs aux bas-reliefs de ce concours sont si intéressants, nous dit que les figures de Jacopo étaient bonnes, mais qu'elles n'avaient pas de finesse, quoiqu'elles fussent faites avec soin et bien dessinées « in quello di J. della Quercia erano le figure buone, ma non avevano finezze, sebbene erano fatte con disegno e diligenza. » (Vie de Ghiberti). Nous n'avons plus le bas-relief de J. della Quercia, mais

(1) C. Cornelius, *Jacopo della Quercia*, 1896, p. 13.

dans une de ses œuvres ultérieures, dans la Porte de San Petronio, nous le voyons reprendre le motif du *Sacrifice d'Abraham*, et, pour parler de ce bas-relief, ce sont les paroles mêmes de Vasari que l'on pourrait encore employer.

Tombe d'Ilaria del Carretto

Il existe, au Dôme de Ferrare, une Madone qui porte l'inscription : « Jacopo da Siena . 1408. » L'inscription, paraît-il, n'est pas de l'époque, mais on la considère comme étant le témoignage d'une tradition ancienne. Tous les historiens qui se sont occupés de Jacopo, et notamment Gaetano Milanesi, n'ont pas hésité à lui attribuer cette œuvre. Mais, récemment, M. Carl Cornelius a fait observer que l'inscription « Jacopo da Siena » ne devait pas nécessairement être entendue comme s'appliquant à Jacopo della Quercia, et, d'autre part, il a indiqué habilement quelles raisons de douter faisait naître l'étude du style de cette œuvre. On y remarque en effet une simplicité d'attitude, une réserve dans les draperies, un calme dans l'expression qui contrastent avec le style ordinaire du maître, tel qu'on peut le juger d'après le Retable Trenta, la Fonte Gaja et la Porte de San Petronio.

Ces réflexions sont justes, mais elles ne me paraissent pas suffisantes pour résoudre la question. Le style particulier de cette statue peut très bien s'expliquer par ce fait qu'elle date de 1408, et comme toutes les œuvres d'après lesquelles nous avons l'ha-

bitude de juger Jacopo sont postérieures à cette date d'une dizaine d'années environ, on peut admettre, sans qu'il y ait là rien d'illogique, qu'il a travaillé, en 1408, dans le style de cette Madone de Ferrare. Nous avons du reste une preuve positive que J. della Quercia a débuté par une manière très simple, dans un style très pur; c'est la Tombe d'Ilaria del Carretto. Certes, si on ne savait pas que la Tombe d'Ilaria est de Jacopo, il serait impossible de donner, par comparaison avec ses autres œuvres, une preuve permettant de la lui attribuer; et tous les arguments de M. Carl Cornelius auraient ici leur place tout aussi bien que dans la discussion relative à la Madone de Ferrare.

Ancienne Fonte Gaja à Sienne

C'est dans les questions semblables à celles-ci, lorsque des idées générales ne suffisent pas pour les résoudre, qu'il convient d'avoir recours à l'étude des particularités secondaires, de ces minuties qui sont parfois une habitude inconsciente de l'artiste. Or il est facile de signaler de nombreux traits de détail qui sont communs à la Madone de Ferrare et aux œuvres certaines de J. della Quercia. Les plis de la robe sur la poitrine, qui partent d'un point central et vont en s'écartant semblables aux rayons d'une étoile, se retrouvent dans la statue d'Ilaria [1] et dans les Pierres tombales de la famille Trenta datant de 1416. [2] Jacopo affectionne les voiles entourant la figure; et les plis du voile de la Madone de Ferrare sont très caractéristiques de sa manière. Ces plis, de forme très naturelle, qui, dans leur chute, dessinent des lignes en zig-zag, se remarquent pour ainsi dire dans toutes les œuvres de Jacopo: dans le manteau d'Ilaria del Carretto,

(1) On trouvera dans l'ouvrage de M. Carl Cornelius une photographie de la statue tombale d'Ilaria, prise de haut, qui permet de juger les analogies que je signale.

(2) Je rappelle que pour qu'un caractère ait de la valeur, au point de vue de la question qui nous occupe, il est nécessaire qu'il se trouve dans plusieurs œuvres de l'artiste et que, d'autre part, il ne se trouve pas dans d'autres œuvres de la même époque. Or cette forme rayonnante des plis me paraît bien particulière à Iacopo. En Toscane, au début du XVe siècle, presque toujours, lorsqu'un manteau ne la recouvre pas, la robe est représentée tout unie sur la poitrine.

dans le drap mortuaire de la Tombe Trenta, dans le voile des Madones de la Fonte Gaja et du Retable Trenta. Dans la Madone de Ferrare, le gros pli de la robe entre les jambes, le pli faisant saillie sur les côtés, et la manière dont la robe recouvre le pied, sont encore des traits habituels à Jacopo. Il n'est pas jusqu'à l'ornement de la couronne de la Vierge qui ne se retrouve dans les ornements du retable Trenta.

Je crois donc qu'il faut considérer la Madone de Ferrare comme étant l'œuvre de Jacopo. Elle nous fait connaître son style en 1408 et nous le montre travaillant dans une manière simple, digne et gracieuse à la fois, qui rappelle le style des maîtres gothiques de la fin du XIVe siècle, et notamment celui de Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio, dans la Madone de la Porte des chanoines au Dôme de Florence.

Vertu
de la Fonte Gaja à Sienne

La Tombe d'Ilaria del Carretto, femme de Paolo Guinigi, classée par Milanesi en 1413 et, plus justement peut-être, par M. Ridolfi vers 1406 (1) appartient au même style simple que la Madone de Ferrare. Dans cette œuvre apparaît un des éléments nouveaux qui vont transformer l'art italien. Le socle du Tombeau est décoré de petits enfants nus tenant des guirlandes, motif directement emprunté à l'art romain, et qui eut, dans la suite, une vogue extraordinaire. Michelozzo, Donatello, Luca emploieront, sans se lasser, ces motifs de guirlandes soutenues soit par des enfants nus, soit par des têtes de chérubins.

Dans ce Tombeau, en même temps que l'influence antique, nous devons noter une influence non moins remarquable de l'art français. La tombe, consistant en un sarcophage sur lequel Ilaria del Carretto repose couchée, est faite pour être isolée et vue de tous les côtés, selon une méthode dont nous ne connaissons pas d'autre exemple en Toscane et qui était, par contre, la méthode ordinaire adoptée depuis longtemps en France. Les moulures du soubassement sont de style gothique, sans aucune trace d'influence antique. La figure d'Ilaria est drapée avec la plus admirable sobriété, dans une pureté de style que Jacopo ne saura pas conserver.

La Fonte Gaja de Sienne, commandée le 22 janvier 1409 et terminée en 1419, est une œuvre extrêmement intéressante, soit par l'originalité de l'ordonnance, soit par le

(1) *L'arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale*, p. 110.

beau style des figures. Le motif est charmant et tout à fait nouveau. C'est un large bassin rectangulaire encadré de sculptures sur trois côtés; des figures de Vertus, les unes en bas-relief, d'autres en ronde bosse, sont les principaux motifs de la décoration. Mais Jacopo a commis une erreur à laquelle ne se serait pas exposé un habile architecte gothique; il n'a pas suffisamment abrité ses sculptures, il ne les a pas placées sous des niches assez profondes, et la pluie et le gel les ont gravement endommagées. Depuis quelque temps, mais trop tardivement, hélas! on s'est décidé à les placer dans un musée et à reconstruire une fontaine, copiée aussi fidèlement que possible sur le modèle ancien.[1]

La Vierge
de la Fonte Gaja à Sienne

Les importants débris, conservés au Musée du Dôme, nous permettent encore d'apprécier le beau style des sculptures de Jacopo. Les draperies sont moins compliquées que dans les œuvres postérieures, telles par exemple que le Retable Trenta; les plis moins multipliés sont traités avec plus d'ampleur, en larges et puissantes masses. Au centre de la Fontaine dans une large niche est une statue de la Madone assise, tenant l'Enfant sur ses genoux; autour d'elle sont disposées des figures de Vertus ou le naturel de l'attitude se concilie admirablement avec l'expression de la grandeur. Deux statues et deux bas-reliefs représentant la *Création d'Adam* et l'*Expulsion du Paradis* complètent ce monument qui, dans l'œuvre de Jacopo, ne le cède en beauté qu'aux sculptures de San Petronio. Partout on trouve un style empreint de la plus sereine majesté. Dans l'art italien, si Ghiberti a la grâce, Donatello l'énergie, J. della Quercia a vraiment le privilège de la grandeur.

Les travaux faits à Lucques pour la famille Trenta comprennent deux Pierres tombales et un Retable, dans l'église San Frediano.[2]

Les Pierres tombales, faites en 1416, nous montrent combien, depuis la Tombe d'Ilaria del Carretto, le style de Jacopo s'était compliqué. Aux formes simples et légères du vêtement d'Ilaria succèdent ces étoffes épaisses et ces plis tourmentés que nous avons

(1) La gravure que nous publions est faite d'après une photographie reproduisant la fontaine avant sa reconstruction.

(2) Jacopo a demeuré très longtemps à Lucques. Il y travaille de 1406 à 1422 environ; et il est probable que, même après cette époque, il y conserva une installation. Nous le voyons en effet, en 1437, faire des démarches pour rappeler à Sienne sa famille qui, à cette date, demeurait encore à Lucques.

vues dans la Fonte Gaja et que nous retrouverons encore plus caractérisés dans le Retable Trenta de San Frediano.

Retable de San Frediano à Lucca

Le Retable de San Frediano se compose de deux parties. La partie principale comprend, sous des niches gothiques richement ornées, les statues de la Vierge, de S.te Lucie, de S. Laurent, de S. Jérôme et de S. Sigismond. La seconde partie consiste en une Prédelle où sont représentées: en dessous de la Vierge, une Pieta et, en dessous de chaque saint, une scène de leur vie (Martyre de S.te Lucie; Martyre de S. Laurent; S. Jérôme tirant une épine du pied d'un lion; Le cadavre de S. Sigismond guérissant une possédée).

Quoique ce Retable porte l'inscription suivante: *Hoc opus fecit Jacobus magistri Petri de Senis . 1422,* quelques doutes subsistent relativement à sa date. En effet les deux parties du Retable, les Statues et la Prédelle, sont d'un style si différent qu'il est impossible d'admettre qu'elles ont été faites à la même époque. M. Carl Cornelius, pour résoudre la difficulté, a supposé que la date 1422 devait être considérée comme étant la date de la Prédelle et il a proposé de reporter à une époque plus ancienne, jusqu'à l'année 1413, la partie principale du Retable.

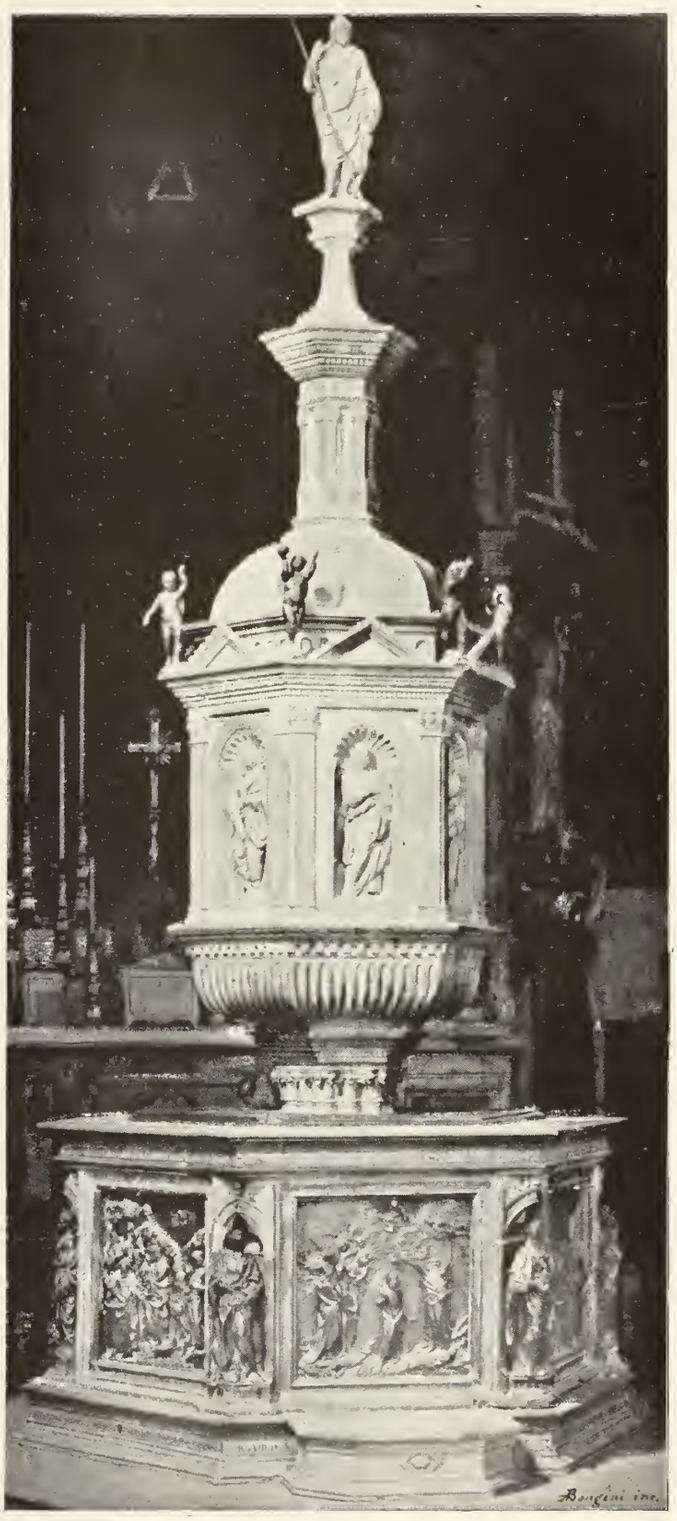
Les œuvres de Jacopo étant peu nombreuses et leur date n'étant qu'imparfaitement précisée, les points de comparaison manquent et l'on est très embarrassé pour les classer, les unes par rapport aux autres. Je me permettrai toutefois, à côté du système de M. Carl Cornelius, de présenter une autre hypothèse. Comme M. Carl Cornelius, j'ai été très vivement frappé du peu de ressemblance existant entre les deux parties du Retable, mais il m'a semblé qu'une différence de quelques années ne pouvait suffire à en fournir la raison et je me suis demandé si, au lieu de considérer ces deux parties comme appartenant à deux époques de la vie de Jacopo, il ne faudrait pas plutôt y voir la main de deux maîtres.

Les bas-reliefs en effet non seulement ne ressemblent pas à la partie supérieure du Retable, ce qui pourrait à la riqueur s'expliquer par des raisons de date, mais ils diffèrent de toutes les œuvres de Jacopo. Les personnages sont plus fins, moins gros, moins lourds de formes; on remarquera en particulier la jeune S.te Lucie, si gracieuse, vêtue d'une robe légère, dont les plis retombent tout droit autour d'elle. De plus, les figures petites, éloignées les unes des autres, laissent dans le bas-relief de grands espaces vides, selon une méthode contraire à celle de Jacopo. Et si l'on étudie l'architecture de cette prédelle, on verra combien elle cadre mal avec l'architecture de la partie supérieure. Les lignes droites, monotones, sans relief, n'ont aucun lien avec les saillies et les retraits qui ont tant d'ampleur dans la partie supérieure sculptée par Jacopo. Les moulures de Jacopo sont toujours fortes et énergiques; ici elles sont molles, pauvres, à peine visibles. Dans le tympan de la Porte de San Petronio, Jacopo voulant donner à ses bas-reliefs une séparation nette, s'imposant à l'œil, a très heureusement employé un joli motif de pilastres. Nous retrouvons ces pilastres dans la Tombe Bentivoglio, dans les Fonts baptismaux de Sienne, et dans une œuvre qui, quoique n'étant pas de Jacopo, a été conçue sous son influence, dans le linteau de la Porte intérieure du Dôme de Sienne. Ici il n'y a pas trace de ce motif si familier à Jacopo et les bas-reliefs sont uniformément encadrés par une moulure banale, sans caractère. Le Retable de San Frediano par la façon dont les Saints sont placés sur de hautes bases et séparés par des pilastres dont les profils sont vigoureusement accentués, rappelle le magnifique Retable de San Francesco de Bologne, sculpté par Giacomo et Pier Paolo delle Massegne.[1] Or, si l'on examine ce Retable, on verra comment ces artistes avaient habilement conçu une base en harmonie avec

(1) Alinari, num. 9503.

le corps principal de leur œuvre. De même à l'Autel de S. Donat d'Arezzo, de la fin du XIVe siècle,[1] et à l'Autel de San Spirito, fait un siècle plus tard, par Andrea Sansovino,[2] on peut voir comment un habile sculpteur ne manque jamais, dans la Prédelle de son œuvre, de reproduire les principales divisions, les saillies essentielles du corps principal.[3] Il me paraît très difficile de supposer que, sur ce point, Jacopo ait agi à l'encontre de la logique et des traditions italiennes, en concevant une œuvre sans liaison entre les parties qui la composent.

Je conclus, mais je n'émets toutefois cette opinion qu'avec réserve, que Jacopo n'a exécuté que la partie supérieure et que cette partie fut terminée en 1422. Dans mon hypothèse en effet, la date 1422, qui du reste est inscrite, non sur la prédelle, mais sur le socle de la statue de la Vierge, serait, contrairement à l'hypothèse de M. Carl Cornelius, la date véritable de la partie supérieure du Retable. Et la discussion de cette date a un intérêt particulier. L'architecture de ce Retable, étant conçue dans le plus pur style gotique, nous aurions là une preuve de la persistance de ce style en Toscane jusqu'au second quart du XVe siècle.



Fonts baptismaux de Sienne

(1) Alinari, num. 9388.

(2) Alinari, num. 2363.

(3) On peut consulter encore en faveur de cette thèse, l'Autel de marbre des Frari (Alinari, num. 16622) et un Autel de S. Marc, à Venise (Alinari, num. 12925), autels faits dans la première moitié du XVe siècle.

Dans cette partie représentant la Vierge et quatre Saints, Jacopo se montre à nous tel qu'il était dans la Fonte Gaja et tel qu'il sera jusqu'à la fin de sa vie, cherchant la grandeur et la force, mais se laissant entraîner jusqu'à la complication des attitudes et à la surcharge des draperies. Si l'on compare la Madone de Ferrare, la Madone de la Fonte Gaja et la Madone du Retable San Frediano, on comprendra dans quel sens le style de Jacopo a évolué. La Vierge de Ferrare est assise de face et l'enfant Jésus est placé debout sur ses genoux; les attitudes sont aussi simples que possible. Dans la Madone de la Fonte Gaja, les figures sont mouvementées; la Vierge se tourne vers l'enfant qui porte la main sur son corsage et l'enfant, assis sur le bras de sa mère, croise les jambes dans une attitude déjà un peu maniérée. Il semble que ce maniérisme s'accroît encore dans la Madone de San Frediano où l'on voit la Vierge, par un geste compliqué et peu intéressant, soutenir l'enfant en lui passant la main entre les jambes.

Le Retable de Jacopo ne nous est pas parvenu dans son état primitif. Je pense en effet que le pinacle central devait dans l'origine, comme les autres pinacles, être surmonté d'un buste de saint; de même les grands pilastres d'angle devaient être terminés par des pyramides portant une statue; le tout dans une manière analogue à celle que nous pouvons voir dans l'Autel de San Francesco de Bologne ou dans l'Autel de S. Donat à Arezzo.

Postérieurement à ces travaux Jacopo fit les *Fonts baptismaux* de Sienne. Au point de vue architectural, c'est un des plus intéressants monuments de l'époque de transition, où les formes gothiques s'unissent aux formes de la Renaissance. Ces Fonts baptismaux datent de 1428; or si l'on songe que la Sacristie de Saint Laurent, de Brunelleschi, est à peu près de la même époque, on comprendra tout l'intérêt de ce petit monument. Les formes gothiques se voient dans les moulures de la base, dans les niches inférieures surmontées d'arcs aigus, dans le pilier central formé d'un faisceau de colonnettes couronnées de chapiteaux gothiques; le style Renaissance, par contre, domine dans la partie supérieure du monument, et il est caractérisé par les ornements des corniches, et par des frontons, des niches à plein cintre, des pilastres cannelés à chapiteaux composites.

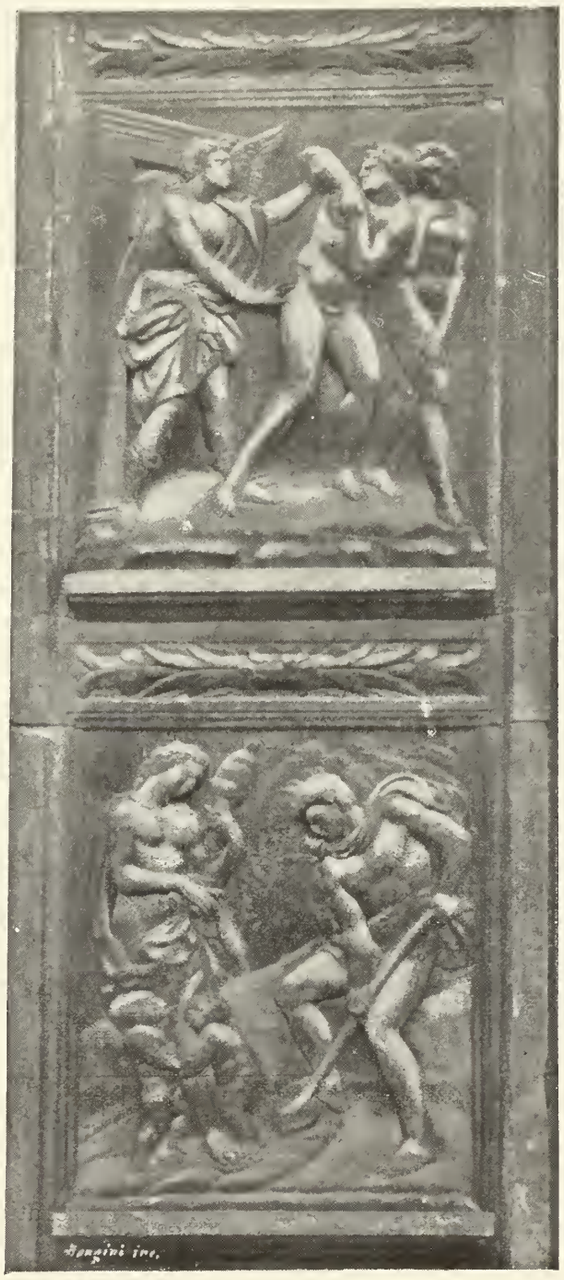
Jacopo est aussi l'auteur d'un des reliefs de bronze qui décorent la partie inférieure des Fonts baptismaux, celui qui représente *Zacharie chassé du temple.* (1)

M. Carl Cornelius a montré que ce bas-relief, quoique n'ayant été fondu qu'en 1430, était déjà à peu près terminé en 1419. Dans ce bas-relief, J. della Quercia, selon sa méthode ordinaire, proscrit toute forme inutile et n'emploie que le nombre de personnages strictement nécessaires à l'action représentée. En opposition avec Ghiberti et Donatello qui se plaisent à enrichir leurs œuvres et à les compliquer, Jacopo est sobre jusqu'à la froideur; et par cette simplicité de moyens il obtient des effets d'une clarté et d'une force imprévues. Au centre de la composition l'Ange se penche vers l'autel et fait signe à Za-

(1) Ce bas-relief est reproduit à la fin du chapitre.

Pilastre de San Petronio à Bologne

charie qu'il doit quitter le temple. Zacharie, la main sur la poitrine, le regard anxieux semble demander si c'est bien à lui qu'un tel ordre s'adresse, tandis qu'auprès de lui, deux jeunes gens manifestent vivement leur surprise. Les bas-reliefs de Jacopo comme ceux de Ghiberti et de Donatello sont les perles de l'art italien. Ils nous montrent cet art dans sa forme la plus parfaite, à un degré de beauté qu'aucun artiste ne saura retrouver dans la suite.



Pilastre du San Petronio à Bologne

Jacopo n'a cessé d'aller en progressant et c'est sa dernière œuvre qui est son plus grand titre de gloire. Dans la Porte de San Petronio à Bologne son génie se manifeste avec une telle supériorité, que quelques-unes des figures de ces bas-reliefs suffiraient, à elles seules, à le classer sur le même rang que les plus illustres maîtres.

Les sujets représentés sur les pilastres de la Porte sont les suivants: Création de l'homme, Création de la femme, la Tentation, l'Expulsion du Paradis, la Peine du travail, le Sacrifice d'Abel, le Meurtre d'Abel, la Sortie de l'Arche, l'Ivresse de Noë, le Sacrifice d'Abraham.

Ghiberti traitait les mêmes sujets presque au même moment dans la seconde Porte du Baptistère, et la comparaison de ces deux séries de travaux montre l'étonnante variété de l'art italien à cette époque. Il est difficile de concevoir deux compréhensions d'art plus opposées. Il semble que tout ce qui intéresse l'un de ces deux artistes laisse l'autre indifférent. Ghiberti se passionne pour les compositions brillantes, compliquées; Jacopo est le plus sobre des sculpteurs. Ghiberti recherche la représentation des paysages, des monuments, des accessoires les plus divers, Jacopo ne regarde que la figure humaine. Ghiberti aime la grâce, l'élégance, le côté féminin de l'humanité, Jacopo au contraire est le peintre de la force et de la puissance.

Certes l'art de Ghiberti est une merveilleuse chose et, sur nombre de points, il est supérieur à l'art de Jacopo; mais, si l'on songe aux sujets qu'il s'agissait ici de représenter, à ces scènes si solennelles de la Genèse, peut-être pensera-t-on que l'art de Jacopo, si grandiose, en a mieux exprimé l'essence même que l'art gracieux et un peu efféminé de Ghiberti. En Italie, seuls Jacopo della Quercia et Michel-Ange ont eu la même âme et les figures de San Petronio sont les véritables ancêtres des figures de la Sixtine.

Madone de Bologne

Dans les deux premières scènes, Jacopo a repris la forme créée par Giotto au Campanile de Florence. Sa figure de Dieu le Père, un peu trop inutilement surchargée de draperies, n'est pas supérieure à celle du Campanile, et son expression un peu farouche ne vaut pas l'expression si douce du Dieu de Giotto, mais la figure d'Adam plus savante est d'une telle beauté qu'il suffira à Michel-Ange de la modifier légèrement pour en faire la plus belle figure nue de l'art moderne.

Cette science du nu, cet art d'indiquer sobrement une figure, en en marquant nettement les traits essentiels, Jacopo l'a eu plus que tout autre, et nous pouvons l'admirer, à son plus haut degré de perfection, dans la *Tentation*, dans l'*Expulsion du Paradis*, dans la *Peine du travail*. La figure d'Adam courbé sur sa bêche est le chef-d'œuvre du maître.

Au-dessus des pilastres, sur le linteau de la Porte, sont représentées cinq scènes de la vie du Christ: la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, le Massacre des Innocents, et la Fuite en Egypte.[1] Quoique ces sujets soient plus compliqués que les précédents et qu'ils nécessitent l'emploi d'un plus grand nombre de figures, Jacopo, au point de vue de la composition, reste aussi simple qu'il est possible de l'être. C'est ainsi que dans l'Adoration des Mages, le bas-relief ne comprend que la Vierge, S. Joseph et les trois rois Mages; au second plan, deux petites têtes à peine esquissées lui suffisent pour indiquer le cortège des rois. Par cette simplicité de moyens et par la

(1) Ce linteau est reproduit en tête du chapitre.

manière dont les personnages sont disposés dans le bas-relief, Jacopo se rattache étroitement à l'ancien art de Nicolas de Pise.

L'œuvre de Jacopo ne consiste pas seulement dans les bas-reliefs des pilastres et du linteau, mais dans la décoration de la porte tout entière. D'après notre gravure on jugera de la beauté de cette décoration qui, dans les ébrasements de la porte, comprend un beau motif ornemental et une série, en demi-figures, de personnages de l'ancien testament. Cette Porte est la seule qui puisse être comparée, par sa valeur artistique, à la porte de la Mandorla à Florence. Elle est, au point de vue de la conception générale, le dernier grand effort du style gothique en Italie.

Le tympan de la Porte est décoré de trois statues, deux statues de Saints et une Madone. Cette dernière est justement célèbre. Jacopo qui, dans les œuvres de Ferrare, de Lucques, et de Sienne, avait été déjà si vivement intéressé par le motif de la Madone, réalise enfin son idéal et cette Vierge, qui a la grandeur que l'on trouve dans toutes ses œuvres et en même temps une grâce qui ne lui est pas ordinaire, peut être tenue pour la plus belle statue de Madone créée au XVe siècle par l'art italien. On remarquera que les statues de Madone ne sont pas très nombreuses au XVe siècle. Nanni di Banco et Ghiberti n'en ont fait aucune; de Donatello nous ne connaissons que la Madone de Padoue et toutes les Madones de Luca della Robbia sont en bas-relief.

Madone du Musée de Louvre

On attribue à Jacopo, avec grande vraisemblance, le Tombeau Bentivoglio, à Bologne. A l'église San Martino de Sienne plusieurs statues de Saints, en bois peint, sont dans sa manière et une Vierge est assez belle pour lui être attribuée.

Il y a peu de temps, le Musée du Louvre a acquis une grande statue en bois peint, d'un style magnifique. M. Courajod, qui a fait cette acquisition et M. André Michel, son successeur au Musée du Louvre, ont pensé, avec juste raison, que cette Madone devait être attribuée à Jacopo della Quercia. « Cette Madone, dit M. André Michel,[1] prendrait

(1) La Madone et l'enfant, statue en bois peint et doré, attribuée à Jacopo della Quercia. (*Monuments de la fondation Piot*, 1897) Photographie Giraudon, Paris.

rang dans l'œuvre du maître, avant la Madone de San Petronio qui, plus gracieuse et plus souple, n'est pas d'ailleurs sans conserver avec elle, regardée de face, comme un air de famille. On dirait deux sœurs, dont la seconde, la plus jeune, éclaire d'un sourire et couronne d'une coiffure plus savante son visage où passe, d'ailleurs, l'ombre d'une même mélancolie. »

La naissance de J. della Quercia à Sienne ne doit pas nous illusionner sur la situation de l'art à Sienne et nous faire croire à une brillante école de sculpture siennoise dans les premières années du XVe siècle.(1) Je reviens ici sur un trait que j'ai déjà noté précédemment. La grandeur de l'art siennois est liée tout entière à la grandeur de la cité siennoise et ne se prolonge pas au-delà de la première moitié du XIVe siècle. Au XIVe siècle avec Duccio, Simone di Martino et les Lorenzetti, la ville de Sienne est à la tête de l'Italie; plus tard elle ne fait que suivre le mouvement général, et dans la peinture, notamment au XVe siècle, elle se montre une des cités les plus retardataires de l'Italie.

La venue de Jacopo della Quercia à Sienne est un événement que rien ne préparait et que rien n'a suivi. Après sa mort, les sculpteurs siennois renoncent à sa manière pour imiter les brillantes nouveautés de l'école florentine. A vrai dire Jacopo n'eut qu'un élève et il se fit attendre un siècle, ce fut Michel-Ange.

(1) On peut cependant citer un certain nombre d'œuvres qui se rattachent à la manière du Quercia, par exemple, les *Fonts baptismaux* du Dôme de Sienne et les bas-reliefs qui décorent le linteau de la Porte intérieure du Dôme.

Zacharie chassé du temple

Relief du Baptistère de Sienne

Linteau de la Porte du Paradis

GHIBERTI

1378 – 1455

En sculpture, le style pittoresque, que nous avons entrevu déjà chez quelques maîtres du XIVe siècle, est bien vraiment, dans sa forme définitive, l'œuvre propre de Ghiberti; œuvre extraordinaire, destinée à avoir des conséquences qui s'étendront dans le monde entier et persisteront jusqu'à nos jours. Le second mérite de Ghiberti est dans l'harmonie des lignes et la perfection des formes. Depuis les Grecs, nul n'a créé des figures d'une plus idéale beauté. Enfin il est non moins remarquable par le soin qu'il a apporté aux parties purement décoratives. Rompant avec les traditions des artistes du Moyen-âge qui, par les formes ornementales, n'avaient cessé de se rattacher à l'ancien art romain, Ghiberti, se faisant en cela le fidèle disciple de l'art gothique, crée un art décoratif nouveau, exclusivement inspiré par la faune et la flore de son pays.

Pour juger Ghiberti, il faut étudier son art avec le plus grand soin, car, sous une apparente monotonie, il fut très varié. Cette étude est d'autant plus facile que nous connaissons la date de toutes ses œuvres et qu'il n'y a aucune incertitude sur celles qu'on doit lui attribuer. Nous avons en effet pour nous guider le témoignage même de Ghiberti qui, dans ses *Commentaires*, a écrit l'histoire de sa vie et dressé le catalogue de ses œuvres.

Ghiberti était le fils d'un orfèvre, Cione di ser Bonaccorso, qui, sans doute, lui enseigna les premiers éléments de son art; mais son véritable maître fut l'orfèvre Bartoluccio, le second mari de sa mère.

Ghiberti passait pour être le fils naturel de Bartoluccio, et il avait lui-même encouragé de tels soupçons, en portant jusqu'à sa 65e année le nom de Lorenzo di Bartolo. En 1443, ayant été élu à une des hautes magistratures de la République florentine, il

vit son élection attaquée et il fut obligé de justifier de sa naissance légitime. Sur cette question je renvoie au *Ghiberti* de Perkins où l'on trouvera le texte du jugement lui donnant gain de cause.

Un passage des *Commentaires* de Ghiberti nous apprend qu'il ne se destinait pas tout d'abord à la sculpture: « Au temps de ma jeunesse, dit il, je quittai Florence, à cause de la peste et des troubles du pays, avec un excellent peintre qui avait été appelé à Rimini par le seigneur Malatesta de Pesaro, pour peindre une salle que celui-ci avait fait préparer; ce qui fut exécuté par nous avec le plus grand soin. Mes aptitudes, en grande partie, étaient tournées vers la peinture, à cause des promesses que le Seigneur nous faisait, et des raisonnements de mon compagnon qui me parlait toujours de l'honneur et des avantages matériels que nous acquerrions comme peintres. »

Une circonstance fortuite mit fin de bonne heure à la carrière de Ghiberti comme peintre. Mais il était important de noter ces essais de jeunesse, car c'est dans ces premiers travaux de peinture qu'il faut voir l'origine des recherches pittoresques que Ghiberti introduisit plus tard dans l'art de la sculpture.

En 1401, Ghiberti quitta brusquement Rimini pour venir à Florence prendre part au Concours pour les Portes du Baptistère. Dans ce Concours, Ghiberti eut six concurrents: Brunelleschi, J. della Quercia, Simone da Colle, Francesco di Valdambrina, Niccolò di Piero Lamberti d'Arezzo et un autre Niccolò, né également à Arezzo, qui était frère du peintre Spinelli.

Un mot tout d'abord sur ces artistes. Trois seulement ont laissé un nom dans l'histoire: J. della Quercia, Brunelleschi, Niccolò di Piero Lamberti. De Simone da Colle nous savons qu'il était un orfèvre distingué, puisqu'il avait mérité le surnom de Simone de'bronzi, mais on n'a aucun renseignement sur ses œuvres. Francesco di Valdambrina nous est connu comme ayant été plus tard l'élève et le collaborateur de J. della Quercia, et quant à Niccolò di Luca Spinelli, c'est seulement depuis quelques années que les recherches de M. Gaetano Milanesi nous ont appris qu'il ne fallait pas le confondre avec Niccolò di Piero Lamberti.

Nous ne savons pas pourquoi le beau-père de Ghiberti, Bartoluccio, ne se fit pas inscrire au rang des concurrents. Il est certain qu'à ce moment il jouissait à Florence d'une très grande réputation, puisque deux de ses plus jeunes élèves, Brunelleschi et Ghiberti, furent choisis pour prendre part au concours. Bartoluccio peut-être se jugea-t-il trop âgé pour solliciter un travail qui devait être de longue durée, mais, désirant le faire concéder à son atelier, il désigna deux de ses meilleurs élèves, et en particulier son fils adoptif, dont il devait si vivement souhaiter le succès.

Si j'insiste sur ces considérations, c'est qu'elles font naître le soupçon que, dans ce concours, Ghiberti ne fut pas abandonné à ses propres forces et qu'il dût être puissamment soutenu par les conseils de son beau-père. Cette opinion est confirmée par ce fait que le bas-relief de Ghiberti est dans un style différent de celui de toutes ses autres œuvres et qu'il est d'une perfection bien faite pour surprendre de la part d'un artiste âgé à peine de 25 ans.

Remarquons d'abord que ce n'est pas Ghiberti qui a eu l'idée de prendre part au concours. C'est son beau-père qui la lui suggère et qui l'appelle avec insistance, lui disant que c'était une occasion exceptionnelle de faire preuve de ses talents, que, tous deux, ils en retireraient grand profit, et que leur atelier n'aurait plus besoin de se consacrer à de futiles travaux de joaillerie.

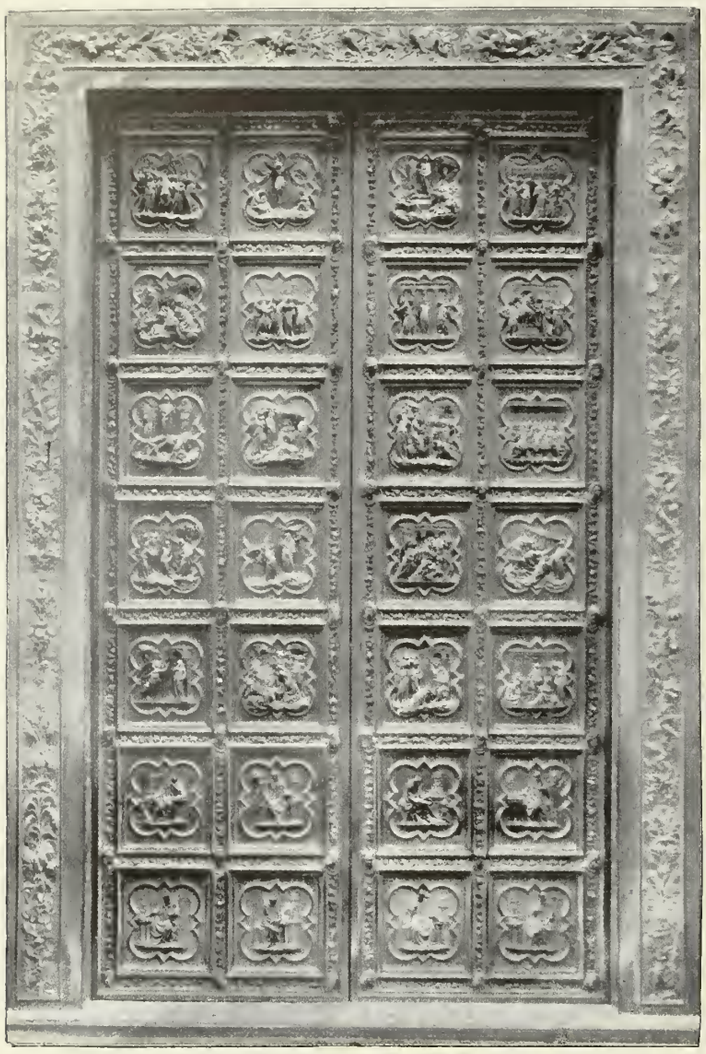
Ghiberti, sans doute, dans ses *Commentaires*, n'a garde de trop insister sur les obligations qu'il devait à son beau-père, mais Vasari qui, sur ce point, paraît assez bien renseigné, est plus explicite. Il nous apprend que les concurrents avaient un an pour livrer leur bas-relief et qu'ils l'exécutèrent chez eux, pouvant ainsi s'aider de tous les conseils. Or, Vasari nous dit positivement que Bartoluccio guidait Ghiberti, qu'il lui fit faire de nombreuses esquisses, et qu'il appelait continuellement les florentins et les étrangers pour leur demander leur avis. Et Vasari ajoute que, lorsque le modèle du bronze fut terminé, Bartoluccio « le retoucha avec patience et amour. » Et enfin n'avons-nous pas une dernière preuve de cette collaboration du beau-père avec le fils, dans ce fait que la commande de la Porte ne fut pas donnée à Ghiberti seul, mais que Bartoluccio lui fut associé pour ce travail?

Le bas-relief de Ghiberti est d'une science consommée, et, soit par l'habileté de l'ordonnance, soit par la beauté des figures, il était bien digne de l'enthousiasme qu'il excita dès le premier jour dans le monde florentin. Il fallait une véritable maîtrise pour grouper aussi harmonieusement les éléments divers de cette scène: le sacrificateur et sa victime, l'ange descendant du ciel, l'agneau destiné à l'holocauste, enfin les serviteurs d'Abraham et leur âne. Il n'y a pas encore ici trace de l'emploi des plans successifs, grâce auxquels Ghiberti transformera plus tard l'art du bas-relief. Tous les personnages sont sur le même plan, et l'on peut même remarquer que les figures des serviteurs, quoique placées en avant de l'Abraham, sont de dimensions plus petites. Ghiberti, sans se préoccuper des lois de la perspective, grandit la figure qui lui paraît la plus importante, celle qu'il veut signaler avant tout à l'attention. L'union entre les différents groupes du bas-relief est obtenue par des masses de rochers, dont les parties lisses recevant la lumière font contraste avec les parties creuses chargées d'ombres, et sont si heureusement disposées que tous les groupes sont reliés entre eux et qu'aucun vide n'apparaît aux yeux.

Sacrifice d'Abraham
Bas-relief du Concours

Le style des draperies rappelle la manière des maîtres de la fin du XIVe siècle, et ne ressemble pas à celui que nous trouverons plus tard dans les œuvres de Ghiberti; et je ne parle pas seulement de la seconde Porte, mais de la première, commencée peu de temps après le bas-relief du concours. Dans les figures de la première Porte, le faire est

plus souple, les plis moins durs, il y a une volonté évidente de copier la nature; tandis qu'ici nous voyons une tendance d'interprétation, la recherche d'une manière particulière de draper, d'accuser certains plis dans un mode conventionnel, dont le type premier était fourni par quelque modèle de la statuaire antique.



Première Porte du Baptistère

Cette influence de l'antiquité est surtout visible dans la figure d'Isaac, figure à juste titre très admirée, un des plus beaux nus de la statuaire moderne, dont le seul défaut est de rappeler d'un peu trop près le style de l'art antique et de n'avoir pas ainsi le mérite d'être une œuvre complètement originale.

A mon sens, cette figure est la preuve certaine que le bas-relief est beaucoup plus l'œuvre de Bartoluccio que celle de Ghiberti. Aucune autre œuvre de Ghiberti ne nous montrera une figure conçue dans un style semblable. Peu de temps après le Concours, il commençait sa première Porte, et les nus que nous y voyons, soit dans le Baptême du Christ, soit dans la Flagellation, soit dans le Crucifiement, n'ont pas le moindre rapport avec les nus de l'Isaac. Dans ces nus, Ghiberti, comme dans l'Adam et l'Eve de la deuxième Porte, comme dans le Baptême du Christ du Baptistère de Sienne, paraît tout à fait ignorant du style antique. Partout nous trouvons les formes longues et les inflexions si caractéristiques de l'art gothique au XIVe siècle.

Un an après avoir terminé le bas-relief du Concours, en 1403, Ghiberti recevait la commande de la Porte du Baptistère et il mit dix-neuf années à accomplir ce travail. Disons toutefois que, pendant ce laps de temps, Ghiberti ne fut pas exclusivement occupé par cette Porte, qui ne représente pas en réalité le travail de vingt années. En 1414, il fondait la statue de S. Jean Baptiste, pour Or San Michele; de 1419 à 1420, il achevait le modèle du S. Mathieu; en même temps il prenait part, comme architecte, aux travaux de la

Cathédrale, et, en 1419, il concourait pour la construction de la coupole; en outre, en 1417, il dessinait deux chandeliers pour l'église d'Or San Michele et, en 1419, il ciselait une mitre d'or et un bouton de chape pour le pape Martin V.

Dans cette période, Ghiberti a peu modifié son art; il trouve une forme qui lui convient et il ne cherche pas à en changer. Il était jeune, trop jeune encore, et ce n'est pas, de vingt à trente ans, que l'on innove beaucoup en art. C'est dans la deuxième Porte seulement que Ghiberti créera ces chefs-d'œuvre qui illustrent à jamais son nom. Si nous étudions un à un les reliefs de cette première Porte, nous voyons en effet qu'il est assez difficile de les classer; entre les premiers et les derniers il n'y a pas de changements notables. On peut cependant supposer qu'ils ont été faits dans l'ordre des sujets; que le premier est l'*Annonciation* et le dernier la *Pentecôte*.

L'Annonciation
Bas-relief de la première Porte du Baptistère

« Comme reliefs, dit le *Cicerone*, et remplissant absolument toutes les conditions du genre, les sculptures sont incontestablement meilleures que celles de la Porte beaucoup plus célèbre de l'est. Avec beaucoup moins de ressources, elles font une impression extraordinaire. Jamais par une simple esquisse, telle que l'exigeait la limite du cadre, plus grand effet n'a été atteint. » Je ne partage pas une telle appréciation et, tout en reconnaissant le mérite de cette Porte, je la tiens pour extrêmement inférieure à la deuxième Porte. Pour le style des figures, cela ne peut pas se discuter; et pour la composition, s'il est vrai que la première Porte est plus dans la donnée ordinaire du bas-relief, la seconde est un acte de génie tel qu'aucun autre maître n'en a fait de semblable dans l'art de la sculpture.

Examinons en détail quelques-uns de ces reliefs. L'*Annonciation* est la première œuvre vraiment personnelle de Ghiberti et la comparaison avec le bas-relief du Concours nous montrera combien il est difficile de supposer que Ghiberti ait été le seul auteur du *Sacrifice d'Abraham*. Dans le *Sacrifice d'Abraham*, à côté de la science consommée de la composition, il y avait, dans le style des draperies, une précision, je dirai même une dureté, qui ne se trouve plus dans l'*Annonciation*. Ici, l'art est moins savant, mais en même temps il

est moins conventionnel et cherche à se rapprocher davantage de la nature. Mais surtout on devine, dans le *Sacrifice d'Abraham*, une pensée un peu austère, qui contraste avec la pensée de Ghiberti. Si Ghiberti avait été le seul auteur du *Sacrifice*, il eût exprimé plus de tendresse, il eût fait hésiter la main d'Abraham et il eût mis dans ses yeux une lueur d'effroi et un plus ardent sentiment d'amour.

L'âme si tendre de Ghiberti, nous allons la connaître dans tous les reliefs de cette Porte, et notamment dans l'*Annonciation*, cette œuvre encore un peu naïve, mais qui est une des plus séduisantes que Ghiberti ait créée, parce qu'elle était bien de celles que son génie était fait pour exprimer. Au point de vue des formes, on remarquera la figure de la Vierge, si caractéristique de l'influence gothique par l'inflexion du corps et le long pli qui va, d'un trait, de la hanche à l'extrémité du pied.

La Nativité
Bas-relief de la première Porte du Baptistère

Le second bas-relief, la *Nativité*, rappelle, par l'ordonnance générale, le bas-relief du Concours. C'est le même balancement des deux groupes de figures, unis entre eux par des accidents de rochers. Il est aussi à remarquer qu'un des bergers reproduit l'attitude de l'Isaac; mais la forme est plus jeune, plus souple, d'un art plus charmant et plus original.

L'*Adoration des Mages* est un véritable chef-d'œuvre. Avec un art admirable, Ghiberti dit la vénération des Mages agenouillés, la tendresse de la Vierge et de S. Joseph, la crainte du petit enfant, l'empressement du cortège des rois.

Je ne veux pas analyser en détail tous les bas-reliefs de cette Porte, je me contenterai de signaler toute la variété des idées que Ghiberti a exprimées; l'énergie du Christ chassant les vendeurs du temple, la vivacité de S. Pierre se débattant contre les soldats, la violence des bourreaux flagellant le Christ, la prière de S. Jean au pied de la Croix, le sommeil des gardiens du tombeau du Christ. Ghiberti a fait de grands efforts pour donner à ces différentes idées une haute valeur expressive; mais, malgré toute sa bonne volonté, soit parce qu'il était encore trop jeune, soit parce que son tempérament était plus tourné du côté de la douceur que du côté de l'énergie, il nous paraît un peu superficiel, et ce manque de puissance dans l'expression devient plus sensible encore lorsqu'on s'avise de

comparer son œuvre à celle de Donatello. Toutes les qualités que Ghiberti déploie sont comme paralysées par une recherche qui, chez lui, prime toutes les autres, celle de la grâce et de l'élégance. Il y a, dans tous ses personnages, qu'il s'agisse de Lazare sortant du tombeau ou des bourreaux frappant le Christ, un tel souci de l'élégance, une telle féminisation de la forme, que la pensée expressive en est considérablement affaiblie. On ne peut s'abstraire de ce sentiment que tous ces gens-là n'ont d'autre préoccupation que de faire parade de leur beauté; les bourreaux font admirer la grâce avec laquelle ils agitent leurs lanières, et il semble que, dans son tombeau même, Lazare ait pris soin de faire toilette et de disposer avec art les plis de son linceul.

Adoration des Rois
Bas-relief de la première Porte du Baptistère

Dans cette Porte, Ghiberti ne fait pas encore preuve de grandes qualités inventives, au point de vue de l'ordonnance de la composition. Il n'emploie pas la perspective et il ne cherche même pas à donner à ses figures des reliefs d'épaisseur différente. Et par suite, il y a une grande monotonie dans son œuvre, spécialement dans cette superposition de têtes toutes égales, au moyen desquelles il veut figurer la foule, reprenant en cela la vieille méthode des artistes byzantins. Si l'on examine l'*Entrée à Jérusalem*, la *Résurrection de Lazare*, l'*Arrestation du Christ*, le *Christ au Calvaire*, les *Vendeurs du Temple*, on verra que la scène a pour fond une accumulation de têtes, sur lesquelles se détachent à peine une ou deux figures très étudiées.

J'ajoute que, dans cette Porte, au point de vue des formes, Ghiberti est un véritable gothique; non pas, il est vrai, le disciple de l'art majesteux de Nicolas de Pise, mais de l'art gracieux et déjà maniéré de la fin du XIVe siècle. De 1410 à 1430, le gothique règne en maître à Florence, et nous le trouvons chez Ghiberti, comme chez J. della Quercia et Donatello. Ce style, caractérisé par l'épaisseur des étoffes, la multiplicité des plis et l'excessive inclinaison des figures, se remarque dans tous les bas-reliefs de cette Porte. Nous citerons comme les plus typiques, l'*Annonciation*, le *Baptême*, la *Tentation*, la *Flagellation* et la *Résurrection*.

Au point de vue de l'expression de la pensée, Ghiberti se montre chrétien avant tout. Dans cette Porte, non seulement il n'y a pas de prédominance de l'art antique, mais on ne pourrait même pas citer un seul trait dérivant de cette influence. Je ne saurais être trop affirmatif sur ce point. De 1403 à 1424, pour Ghiberti, c'est comme si l'art grec et l'art romain n'avaient jamais existé.

Dans la première Porte, nous avons noté les tentatives faites par Ghiberti en vue d'augmenter la puissance expressive du bas-relief; mais c'est surtout dans la seconde Porte (1425-1452), que nous allons voir cette volonté s'affirmer et faire montre de ressources tout à fait inattendues.[1] Ghiberti va rompre avec toutes les lois qui avaient jusqu'alors présidé à l'ordonnance du bas-relief, et il va tenter de doter l'art de la sculpture de procédés que l'on avait considérés jusqu'alors comme étant le lot exclusif de la peinture. Comme un peintre, Ghiberti veut se servir des secrets de la perspective, pour étager ses personnages sur des plans différents, pour les multiplier, les placer dans leur milieu, dans de beaux décors de paysage ou d'architecture, et pour faire flotter autour d'eux la caressante lumière du soleil.

C'était une tentative nouvelle, très hardie, sur certains points fort contestable, en définitive tout à fait féconde. Quelques reproches que Ghiberti ait pu encourir dans l'application de sa méthode, elle était un véritable trait de génie, et depuis lors l'art de la sculpture n'a cessé de s'en inspirer. Ghiberti a dit et démontré que, jusqu'à lui, cet art avait été confiné dans des bornes trop étroites; il a brisé ces barrières, ouvrant à la sculpture une route nouvelle sur laquelle elle n'avait pas encore osé s'aventurer. Sans doute, dans cette voie qu'ils tenteront de suivre en compagnie des peintres, les sculpteurs ne pourront aller aussi loin qu'eux, et la différence des moyens dont les deux arts disposent leur assignera toujours des limites différentes. Mais, sans nier ces limites, on peut affirmer que Ghiberti a légitimement enrichi la sculpture de ressources inconnues avant lui.

Chacun des bas-reliefs, et il y en a dix, veut être étudié avec la plus minutieuse attention. Il n'y a pas, dans l'art italien, d'œuvre plus laborieusement et plus amoureusement ciselée, où tous les détails, même les plus secondaires, aient une plus haute valeur artistique.

Trois formes principales peuvent être signalées dans cette Porte : la première, comprenant les quatre reliefs supérieurs, est caractérisée par la prédominance du paysage, la seconde par l'emploi des fonds d'architecture, et la dernière, qui comprend les quatre reliefs inférieurs, par la recherche de la représentation des foules.

I. *La Création.* – Dans ce relief, Ghiberti représente trois motifs principaux : la Création de l'homme, la Création de la femme, et la Perte du Paradis ; mais il est préoccupé, tout en figurant des scènes différentes, de conserver à la forme de son bas-relief l'unité de la composition, et, avec la plus admirable ingéniosité, il dispose, au centre de

(1) Voir la gravure au commencement du volume.

l'œuvre, en lui donnant une grande prépondérance, la scène de la Création de la femme. Sur les côtés, en forme de coulisses, font pendant, la Création de l'homme et la Perte du Paradis, et, enveloppant toute la scène, une nuée d'anges plane dans le ciel comme un vol d'oiseau. Dans la Création d'Eve, Ghiberti, fidèle disciple des anciens maîtres florentins, reprend le motif si admirable d'Orvieto, et, sans pouvoir lui donner un plus profond caractère chrétien, ni une plus tendre poésie, le rend néanmoins plus riche, plus savant dans la forme, et le revêt d'une grâce plus souriante. Dieu a pris Eve par le bras et l'attire vers lui; des groupes d'anges soutiennent la jeune fille qui naît à la vie, sans force encore, et qui s'élève vers le ciel, comme au-dessus des vases sacrés monte une légère fumée d'encens. Dans la Création de l'homme, Ghiberti a non moins bien exprimé l'éveil de la vie, par cette figure d'Adam qui tente avec peine de se dresser à l'appel de Dieu, figure d'un style admirable qui est, avec l'Eve, le plus beau nu de l'œuvre de Ghiberti. Dans ce relief, quelques arbres décorent les fonds; mais le paysage ne joue pas encore un grand rôle. De même Ghiberti ne fait qu'un usage très modéré de la perspective et il dispose tous ses personnages à peu près sur le même plan.

II. *Vie d'Abel.* – Ici Ghiberti, pour la première fois, donne au paysage un rôle prépondérant et, pour la première fois, à l'aide de la perspective, il cherche à creuser son œuvre et à la disposer sur divers plans successifs. Au dernier plan, dans le lointain, deux scènes sont représentées: à gauche, Adam et Eve ayant à leurs côtés leurs jeunes enfants, à droite, Caïn et Abel offrant un sacrifice au Seigneur; plus en avant, d'un côté, on voit Abel gardant ses troupeaux, et, de l'autre, Caïn tuant Abel, et enfin, sur le devant de la scène, Caïn laboure et répond à la voix de Dieu. Telle est la conception de l'œuvre. Il s'agissait de reproduire six groupes différents, de les ordonner avec clarté, en conservant à l'ensemble son unité artistique, malgré la diversité et le nombre des sujets représentés. La tentative était autrement audacieuse que celle du premier relief; et, certes, si l'idée d'un groupe central, escorté de deux groupes moins importants, constituait une ordonnance très claire, la forme nouvelle du deuxième relief de Ghiberti est bien plus savante, soit par la disposition des figures sur divers plans successifs, soit par la rupture d'une symétrie trop régulière et un peu naïve. On ne saurait trop admirer avec quel art sont disposés les groupes, et combien chacun d'eux, tout en faisant partie d'un ensemble, se détache et s'impose à l'attention. Au premier plan, s'étend la plaine au milieu de laquelle les bœufs conduits par Caïn tracent leurs sillons; en arrière, quatre collines s'étagent et sur chacune d'elles est représentée une des scènes du drame; les collines sont séparées par un ravin d'où s'élève un bouquet d'arbres qui, placé au centre du tableau, réunit tous les groupes dans une harmonieuse unité. Quant au style des figures, il est incomparable et, dans un des personnages, dans Caïn frappant Abel de sa massue, il y a une énergie, une violence d'effet, que Ghiberti n'a su retrouver dans aucune autre de ses œuvres.

III. *Vie de Noé.* – Ce bas-relief comme le suivant est dans la manière du relief de la Vie d'Abel; il est disposé de même sur plusieurs plans successifs, mais toutefois avec un peu moins de complication. Au fond se dessine, gigantesque, l'arche d'où sortent les hom-

mes et les animaux ; en avant sont représentées les deux scènes de l'Action de grâce et de l'Ivresse de Noé. S'il fallait classer les reliefs de cette Porte selon leurs degrés de beauté, peut-être ne placerions-nous pas ce relief sur le même rang que les précédents. Mais ce ne sont là que des nuances, et, seul, Ghiberti était capable de dessiner cette figure du fils de Noé se détournant pour ne pas voir l'ivresse de son père.

IV. *Vie d'Abraham.* – Ce relief est extrêmement intéressant parce que nous y trouvons traité, une seconde fois, par Ghiberti le motif du Sacrifice d'Abraham qui avait été sa première œuvre. Rien de plus instructif que de comparer l'œuvre des débuts de sa vie avec l'œuvre faite dans la pleine maturité de son génie. Dans le bas-relief du Concours, Ghiberti, qui n'a pas encore découvert les ressources de la perspective, est obligé d'entasser ses figures et de placer, tout à côté d'Abraham, les serviteurs qui, selon le texte de la Bible, étaient restés au pied de la montagne. Dans le nouveau relief, Ghiberti s'est appliqué à reproduire fidèlement le texte et il est parvenu à donner à la scène sa vraie physionomie. De plus si nous comparons les deux groupes d'Abraham et d'Isaac, nous trouvons, dans le second bas-relief, un sentiment plus profond et plus ému ; la figure d'Abraham a plus de majesté et celle d'Isaac exprime une plus complète résignation. Dans la première œuvre, l'attitude d'Isaac n'était pas exempte de maniérisme ; on sentait, dans le mouvement du corps, un vague désir d'imiter quelque sculpture antique, et de même, dans la disposition des draperies, il y avait une recherche d'effet et comme une volonté de trouver un type idéal, sans s'astreindre à l'observation fidèle de la nature. Sur ce point, d'une œuvre à l'autre, quel prodigieux changement, et quelle supériorité dans la manière nouvelle de Ghiberti ! Avec quel art il interroge la nature et quelles formes exquises il lui emprunte pour exprimer sa pensée ! Que l'on regarde, soit la figure d'Isaac tendant le cou au couteau de son père, soit la figure d'Abraham agenouillé devant les Anges, soit surtout le groupe des Anges, on comprendra tout le chemin parcouru par Ghiberti. On admirera la simplicité des attitudes, leur valeur expressive et, comme détail, le naturel des draperies, qui ne sont plus disposées en plis conventionnels, et qui ont perdu cette raideur qui leur donnait l'air d'être en métal, pour devenir souples et douces comme si elles étaient véritablement en étoffes de laine. Dans ce relief deux scènes sont figurées : à droite, le Sacrifice d'Abraham, à gauche, Abraham agenouillé devant les Anges. C'est la première fois que nous rencontrons dans l'œuvre de Ghiberti ces figures d'adolescents qui expriment à un si haut degré l'idée de jeunesse, de grâce et de beauté ; jeunes gens ou jeunes filles, nous les retrouverons désormais dans la plupart des œuvres suivantes ; ce seront les plus délicieuses créations du maître.

Dans ces quatre premiers bas-reliefs, Ghiberti se préoccupe surtout de la représentation du paysage. Epris de sa nouvelle idée, il va immédiatement à ses extrêmes conséquences ; il veut donner de son art une formule saisissante et frapper fortement les esprits. Jusqu'alors on n'avait jamais pensé que le bas-relief pût reproduire des paysages, des bois, des rochers, des fuites d'horizon, la lumière du soleil, et c'est à ces aspects qu'il donne la première place dans son œuvre. Ghiberti fait preuve de la plus étonnante habileté

SECONDE PORTE DE GHIBERTI
BAPTISTERE DE FLORENCE
(DETAIL)

dans l'art de rendre le feuillé des arbres et le pli des terrains ; il dispose avec une science consommée les groupes de figures sur les divers plans de son relief, et, sans la moindre confusion, il peut réunir dans la même œuvre des scènes différentes.

Sur ce dernier point, d'autres avant Ghiberti avaient agi de même, notamment les romains au IVe siècle, et les pisans au XIIIe. Mais ces anciens maîtres se contentaient de juxtaposer les diverses scènes les unes à côté des autres. En reprenant la même idée, Ghiberti lui donne une vie nouvelle, car l'emploi de la perspective lui permet d'espacer les motifs et de les varier en les disposant sur des plans différents. A mon sens, cette forme n'a rien de blâmable et, en y renonçant, l'art de la sculpture me paraît s'être privé, bien inutilement, d'une ressource précieuse. Les peintres modernes ont agi comme les sculpteurs, abandonnant une tradition qui avait été conservée, même au XVIe siècle, par les plus grands maîtres de l'Italie, notamment par Raphaël, dans le *Saint Pierre en prison*, et par Véronèse dans l'*Enlèvement d'Europe*.

Dans les deux reliefs suivants, l'*Histoire de Jacob* et l'*Histoire de Joseph*, Ghiberti, après avoir montré quel parti on pouvait tirer du paysage, a voulu faire la même preuve pour l'architecture, et ici sa démonstration est plus victorieuse encore. Aux quatre premiers reliefs, en effet, on pouvait faire quelques objections ; on pouvait dire que les arbres et les rochers tenaient une place trop importante, que leur représentation avait d'autant moins d'intérêt qu'elle ne pouvait être qu'une insuffisante imitation de la réalité, qu'une place prépondérante n'avait pu leur être accordée qu'au grand détriment de la figure humaine, et que le relief brutal de toutes ces choses inanimées nous empêchait de bien voir les petites figures disséminées dans ce fouillis d'arbres et de rochers, détruisait les lignes formées par les groupes de figures et supprimait tout effet d'ensemble.

Ces objections sont graves, et il semble que les successeurs de Ghiberti s'en soient bien rendu compte ; car si, depuis lors, le paysage a été souvent conservé dans les bas-reliefs, il ne l'a plus été avec une telle prédominance, et Ghiberti lui-même, dans ses œuvres ultérieures, a réservé à la figure humaine une place plus importante.

Dans les deux *Histoires de Jacob* et *de Joseph*, Ghiberti emploie des fonds d'architecture aux formes moins compliquées que les paysages ; il n'éparpille plus ses figures ; il les rassemble et se préoccupe de la silhouette générale, de l'ordonnance rythmée de la composition. Quelque préférence qu'on puisse avoir pour l'ancienne forme romaine du bas-relief, on est obligé de reconnaître qu'ici l'art de Ghiberti est vraiment sans reproche et digne de figurer aux côtés des plus belles œuvres de l'art grec.

Enfin, dans les quatre reliefs suivants, la manière de Ghiberti prend un nouveau développement. Il limite la place réservée aux fonds de paysage ou d'architecture, et s'attache surtout à multiplier les personnages et à reproduire le mouvement des foules. Par une nouvelle et heureuse application de la perspective, il élève son point de vue, et il peut ainsi étager ses personnages et les disposer sans effort sur plusieurs plans. Dans cette dernière manière, Ghiberti déploie une habileté prestigieuse et il parvient à créer avec le bronze des œuvres luttant en ampleur et en étendue avec les fresques des peintres contemporains.

Dans sa dernière œuvre, *Salomon recevant la reine de Saba*, nous trouvons une admirable ordonnance que Raphaël a reproduite presque littéralement dans son *Ecole d'Athènes*. Comme dans l'*Ecole d'Athènes*, voici, dans le fond, les belles lignes fuyantes d'un temple et, au milieu, sur une estrade, les deux acteurs principaux de la scène, escortés, à droite et à gauche, par deux groupes de personnages, groupes qui se reproduisent, sur un plan moins élevé, en avant du tableau. Non moins habile et savante est la *Bataille contre les Ammonites*, où les groupes de guerriers sont si adroitement disposés autour du motif central représentant David coupant la tête de Goliath.

Mais il faut bien le dire, si Ghiberti, dans ces derniers reliefs, fait preuve de la science la plus consommée, s'il parvient à triompher de ce problème qui le hantait si obstinément, celui de creuser le bronze et de donner à l'art de la statuaire les ressources de la peinture, il encourt cependant divers reproches. Son œuvre devient trop compliquée; les figures, malgré leur beauté, ne se détachent plus avec la même netteté qu'auparavant; surtout il semble que la préoccupation de la technique ait diminué le sentiment poétique. Ces dernières compositions, qui nous étonnent par leur science, ne font plus naître en nous le même frisson d'enthousiasme que provoquait la *Naissance d'Eve* ou la *Vie d'Abel*.

Nous venons d'étudier les Portes de Ghiberti, en nous plaçant uniquement au point de vue de l'ordonnance générale. L'artiste va nous paraître non moins grand, si nous étudions le style de ses figures. Dans la première Porte, son style était encore conventionnel. Etroitement attaché aux doctrines de l'école gothique à son déclin, il semblait croire que la beauté ne pouvait exister en dehors de certains mouvements du corps et de certaines formes de draperies; et, partant, ses figures étaient monotones et d'une observation insuffisante. Dans la seconde Porte, il n'y a plus trace de ce mauvais goût et le style devient d'une telle pureté, d'un si grand naturel, qu'on peut le dire inimitable. Le sentiment spécial de la beauté des lignes, du charme d'une élégante silhouette et, plus particulièrement, la recherche de ces formes souples et gracieuses qui sont le signe de la jeunesse, constituent l'art propre de Ghiberti et le distinguent de celui de tous ses contemporains. Dans la première Porte, il avait tenté de reproduire une grande variété de sentiments; dans la seconde, il ne paraît plus se préoccuper au même degré de l'expression, ou plutôt il semble ne plus vouloir exprimer qu'une seule idée, l'idée de la jeunesse et de la beauté. Nul n'a su dire comme lui :

> Ce que peuvent sur nous pour guérir toute peine
> Ces deux signes jumeaux de paix et de bonheur,
> Jeunesse de visage et jeunesse de cœur.

Où pourrions-nous trouver des figures plus charmantes que cette Eve s'éveillant à la vie, les anges apparaissant à Abraham, Abel dirigeant sa charrue, le fils de Noé se détournant de son père, ou cette jeune mère qui, dans l'Histoire de Joseph, porte un sac de blé sur sa tête? Jamais l'humanité n'a conçu un plus beau rêve, jamais elle n'a fait une halte si heureuse dans sa longue route de douleurs. Ghiberti est bien vraiment le plus

pur représentant du génie de ce peuple italien, qui semble prédestiné, plus que tout autre, à chanter la jeunesse, l'amour, tous les sourires de la vie.

En résumé, Ghiberti, dans le dessin de ses figures, s'est élevé à une pureté de style, à une beauté que, seuls, André de Pise et Luca della Robbia ont su atteindre. Sur ce point, il a créé des œuvres irréprochables. Mais Ghiberti est encore plus grand peut-être par ses tentatives audacieuses et parfois si contestables de modifier la technique du bas-relief. Quelques erreurs qu'il ait pu commettre, il a créé une forme nouvelle, que l'art ancien n'avait pas connue, forme si féconde que, depuis quatre siècles, les sculpteurs n'ont cessé de l'adopter. C'est son influence qui va régner dans le bas-relief, au XVe et au XVIe siècle; c'est elle qui, au XVIIe siècle, va animer les compositions de l'Algarde et du Bernin et, de nos jours, un sculpteur français, M. Dalou, vient de montrer encore quel admirable parti on pouvait tirer d'une telle conception artistique.

Les bas-reliefs de Ghiberti ne constituent pas l'unique intérêt de ses Portes. Il faut étudier avec le même soin les encadrements qui, tout autant que la partie principale, paraissent avoir retenu l'attention du maître. Tout d'abord, nous signalerons les petites têtes placées à l'angle de chaque bas-relief. Dans la première Porte, on voit encore quelques têtes de fantaisie, peu intéressantes, parce qu'elles n'ont ni vie, ni caractère; mais, avec cette faculté d'observation qui lui avait fait trouver les belles attitudes de ses personnages, il ne tarde pas à s'élever jusqu'à l'art du portrait et il s'y montre un maître supérieur. C'est à cette époque, du reste, que les plus beaux portraits ont été faits en Italie. On ne trouvera pas, il est vrai, ces bustes séparés, ces portraits détachés, qui vont apparaître dans l'art italien pendant la seconde moitié du siècle; mais ici, comme en peinture, les portraits ont leur place dans les œuvres monumentales. Pour connaître cet art dans toute sa beauté, il faut joindre aux portraits de Ghiberti ceux de Luca della Robbia

Détail de la seconde Porte du Baptistère

dans sa porte du Dôme, et surtout ceux des statues de Donatello. De même, c'est dans la première moitié du XVe siècle que Pisanello modèle ces merveilleuses médailles qui n'ont pu être surpassées, et que Masaccio, dans la chapelle Brancacci, inaugure, en peinture, l'art du portrait.

Décoration du Chambranle de la première porte du Baptistère

Enfin, le génie de Ghiberti éclate, avec une non moins grande supériorité, dans les parties purement décoratives. Dans la première Porte, il se contente d'entourer le bas-relief d'une légère bordure; mais, dans la deuxième Porte, l'encadrement général et la décoration des pilastres prennent une importance capitale. Il est difficile de trouver un motif plus beau que ces statuettes alternant avec des bustes, dans un riche enroulement de feuillages. Ghiberti dotait ainsi l'art de la statuaire d'un motif qui avait été très en honneur, au XIVe siècle, chez les peintres giottesques.

Non moins importante est la décoration des chambranles des deux Portes, décoration composée exclusivement de fleurs, de fruits et de feuillages, au milieu desquels s'ébattent des oiseaux. Pour la première fois, en Italie, l'ornementation est empruntée à la faune et à la flore du pays. Ghiberti renonce aux ornements géométriques, aux rinceaux, à ces feuillages fantaisistes, qui, pendant tout le cours du Moyen-âge, avaient constitué la décoration italienne et, d'autre part, il n'emprunte aucun motif à cette antiquité romaine que Brunelleschi et Michelozzo commençaient à remettre en honneur. En agissant ainsi, Ghiberti se rattache à ce grand courant de l'art gothique qui régnait en France depuis deux siècles. Mais le fait que Ghiberti travaille vers le milieu du XVe siècle, et qu'il emploie le bronze au lieu de la pierre, suffit à donner à son art des caractères sensiblement différents de l'art des maîtres de la grande époque gothique. Lorsque les sculpteurs du XIIIe siècle, pour décorer les parois de leurs immenses édifices, s'avisèrent de chercher leurs motifs dans la flore qui s'épanouissait autour d'eux, ils comprirent qu'il leur était impossible de reproduire toutes les délicatesses des feuilles et des fleurs. Une interprétation devenait indispensable. Ils interrogèrent la nature, mais, sans chercher à la copier trop servilement, ils la simplifièrent en vue de l'adapter aux nécessités de leur décoration ; et ils le firent avec un tel sentiment artistique que leur art est à juste titre considéré comme une des plus grandes merveilles de l'art décoratif. Plus tard, devenant plus habiles, plus audacieux, plus téméraires, perdant d'autre part le sentiment des nécessités architecturales, les sculpteurs tentèrent de se rapprocher

plus étroitement de la nature, et toute l'évolution de l'art gothique peut se reconnaître d'après l'effort, plus ou moins grand, fait en vue de cette imitation.

Or Ghiberti intervient dans l'art, précisément au moment où le monde gothique est épris par-dessus tout de réalité. Et si cette trop grande fidélité ne convenait pas à la décoration des cathédrales françaises, si le grain un peu rude de la pierre se prêtait mal à la reproduction des finesses des végétaux, Ghiberti, travaillant le bronze, ciselant de petits bas-reliefs, pouvait aller plus avant que les sculpteurs français et trouver dans l'imitation fidèle de la nature les principes d'une décoration nouvelle.

Le Baptême du Christ
Bas-relief des Fonts baptismaux de Sienne

Mais quelle que soit la science d'un sculpteur, quelles que soient les ressources dont il dispose, il ne peut se contenter d'être un copiste et toujours quelque interprétation est nécessaire. Le végétal, en raison de la délicatesse de ses formes, de l'espacement des feuilles, ne pourrait être copié sans laisser subsister de grands vides, et Ghiberti, agissant sur ce point comme les fleuristes, ne copie pas une tige ou une branche, mais compose des bouquets. Il reproduit, sans les modifier en rien, une feuille, un bouton, une fleur, un fruit, mais il groupe un peu artificiellement tous ces éléments. Et si le bouquet est charmant, d'un gracieux effet décoratif, il faut reconnaître qu'il n'a pu être obtenu que par une sensible modification du port naturel des végétaux reproduits.

L'art de Ghiberti a eu des conséquences prodigieuses. Pendant tout le cours du XVe siècle, à côté de la décoration en arabesques dérivant de l'art antique, se développera toute une admirable décoration empruntée à la flore italienne; et nous verrons quels chefs-d'œuvre elle produira entre les mains de Luca della Robbia et, plus tard, entre celles de Desiderio et de Mino da Fiesole.

Dans les recherches décoratives de Ghiberti, il faut noter enfin son amour tout particulier pour les animaux. Dans la bordure de la première Porte, il a semé à profusion les petites bêtes, telles que lézards, grenouilles, escargots, crabes, cigales; dans la seconde Porte il étudie des animaux de plus forte taille, tels que pigeons, perdrix, cailles, hiboux, aigles, écureuils; enfin, dans ses bas-reliefs, il ne laisse passer aucune occasion de représenter quelque animal: ce sont des bœufs et des moutons dans la *Vie d'Abel*, un âne dans la *Vie d'Abraham*, des chiens dans la *Vie de Jacob*, des chevaux dans la *Reine de Saba* et toute une ménagerie, cerf, lion, éléphant, ours, dans la *Vie de Noé*.

Pour suivre Ghiberti dans les recherches qui ont été l'œuvre fondamentale de sa vie, nous avons réuni, dans une même étude, les deux Portes du Baptistère qui, on peut le dire, n'ont cessé d'être sa plus constante préoccupation depuis les débuts de sa carrière jusqu'à sa mort. Maintenant, revenant sur nos pas, nous allons parler de ses autres œuvres.

Châsse de San Zanobi

Les deux reliefs des *Fonts Baptismaux* de Sienne, terminés vers 1427, représentent la transition entre le style des deux portes. Le *S. Jean devant Hérode*,[1] par la disposition des figures et l'absence de perspective, se rapproche du style de la première Porte, tandis que le *Baptême du Christ*, par l'admirable groupe des Anges, annonce les recherches de la seconde Porte.

De 1428 est la *Châsse de S. Hyacinthe*, œuvre très simple, mais charmante, qui est décorée sur sa face principale de deux anges tenant une couronne, motif dérivé de l'art romain, mais transformé par la pensée chrétienne.

La *Châsse de San Zanobi*, terminée en 1446, est beaucoup plus importante; elle est décorée, sur une des faces, par des groupes d'anges tenant une couronne, et, sur les trois autres faces, par des bas-reliefs représentant les miracles de San Zanobi. Ces bas-

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

reliefs appartiennent au même style que la *Prise de Jéricho* et la *Reine de Saba*. Le bas-relief de la face principale, peut-être un peu confus, représente une foule compacte dont toutes les parties sont loin d'avoir le même intérêt, mais le groupe central de la mère désespérée et du saint implorant le ciel est de la plus grande beauté. Dans les bas-reliefs

Châsse de San Zanobi

latéraux on admirera une figure étendue à terre, dans un raccourci aussi habile qu'audacieux, et le mouvement si juste du bouvier poussant ses bœufs avec son aiguillon.

En outre, vers la même époque, Ghiberti fit un certain nombre de dessins pour les verrières de la Cathédrale : en 1437, le vitrail de la rose centrale, représentant l'*Assomption*, et, en 1443, les trois vitraux de la chapelle du chœur, représentant l'*Ascension*, la *Prière au jardin des oliviers* et la *Présentation au Temple*. La même année, il prenait part à un concours pour un vitrail représentant le Couronnement de la Vierge, mais le projet de Donatello fut préféré.

Il nous reste enfin à parler des trois statues faites par Ghiberti pour l'église d'Or San Michele : le S. Jean Baptiste, fait en 1414, pour l'*Arte di calimala*, le S. Mathieu, fait en 1422, pour l'*Arte del cambio*, et un peu plus tard, en 1428, le S. Etienne, fait pour l'*Arte della lana*.

En 1414, la décoration extérieure d'Or San Michele était déjà très avancée. En outre des statues faites au XIVe siècle, on y voyait celles de Nanni di Banco et les deux premières statues de Donatello, le S. Pierre et le S. Marc. Mais toutes les statues faites précédemment étaient en marbre, et Ghiberti, le premier, avec son *S. Jean Baptiste* allait faire une statue en bronze. C'était là une grande nouveauté pour Florence qui n'avait encore vu aucun de ses artistes oser entreprendre la fonte d'une statue de bronze. On peut dire que Ghiberti fut réellement à Florence le créateur de cette école des fondeurs de bronze qui plus tard, soit avec le Gattamelata de Donatello, soit avec le Colleone et l'Incrédulité de S. Thomas de Verrocchio, soit avec le Tombeau de Sixte IV de Pollaiuolo, soit avec la Prédication de S. Jean de Rustici, devait produire tant d'admirables chefs-d'œuvre. Avant Ghiberti, il n'y a pas à Florence d'ateliers de fondeurs. Le seul grand travail de bronze qui fut fait au XIVe siècle, la Porte du Baptistère d'André de Pise, fut fondue par des ouvriers vénitiens appelés spécialement pour cela à Florence. Et depuis cette époque aucune autre grande œuvre de bronze ne fut entreprise. Les orfèvres se consacrent à des travaux plus délicats et manient surtout l'argent et l'or.

S. Mathieu
(*Or San Michele*)

Ce fut Ghiberti qui eut l'audace de faire renaître cet art du bronze appliqué aux grandes statues. Il est probable que ses contemporains ne croyaient pas à la réussite d'une telle tentative. C'est du moins ce que nous pouvons supposer d'après un passage des Commentaires de Ghiberti où il dit « qu'il exécuta cet ouvrage à ses frais, étant exposé, s'il ne réussissait pas, à perdre ses débours. » Cet art de la fonte des grandes statues étant encore à ses débuts, Ghiberti devait inévitablement rencontrer bien des difficultés. Lorsqu'il fondit sa seconde statue, le S. Mathieu qu'il fit huit ans plus tard, il n'eut pas le même succès que pour la première; la fonte fut manquée et il fallut tout recommencer. Ghiberti, qui ne voulait pas avoir le déshonneur d'un échec, offrit de prendre à sa charge les frais de la nouvelle opération qui, cette fois, réussit parfaitement.

C'était du reste des entreprises extrêmement coûteuses que celles de ces statues de bronze, et, seules, les plus riches corporations pouvaient en faire la dépense. En effet

alors que l'on payait, (les registres de la Cathédrale de Florence en font foi), 30 à 40 florins à Piero di Giovanni Tedesco et à Niccolò d'Arezzo pour leurs statues de marbre, alors que l'on ne dépassa jamais plus tard le prix de 100 florins pour les statues commandées à Nanni di Banco et à Donatello; c'est 650 florins que Ghiberti reçut pour le *S. Mathieu*. La seule dépense du bronze pesant 3000 livres s'était élevée à 296 florins.

Les riches corporations florentines trouvèrent cet art des statues de bronze si magnifique qu'elles ne voulurent plus se contenter de leurs anciennes statues de marbre. Et c'est ainsi qu'en 1428 l'Art de la laine remplaça sa vieille statue de S. Etienne en marbre par un S. Etienne en bronze.

Dans sa première statue, dans le *S. Jean Baptiste*, Ghiberti est tout entier dominé par l'influence gothique, caractérisée par la surcharge des étoffes, par la profondeur des plis faisant de très vives oppositions d'ombre et de lumière, par cette disposition si particulière d'un pli en diagonale allant du pied droit à l'épaule gauche, et enfin par l'inclinaison des hanches. Si la statue peut encourir quelques reproches en raison du style adopté par Ghiberti dans les draperies, elle ne mérite que des éloges si l'on considère la tête du saint, d'un caractère énergique et sauvage, d'une réelle grandeur. On remarquera aussi le bras tenant la croix, qui est un des premiers nus que nous rencontrions dans la grande statuaire florentine.

S. Jean Baptiste
(*Or San Michele*)

Dans le *S. Mathieu*, l'art de Ghiberti nous apparaît beaucoup plus sobre et plus châtié. Comme dans la statue précédente, Ghiberti conserve le mouvement incliné des hanches, le même grand pli diagonal, mais le style des draperies est plus simple, plus naturel et la tête grave, méditative est de la plus grande beauté. Sans suivre Donatello dans ses excès de naturalisme, Ghiberti, uniquement préoccupé de le pensée religieuse, crée vraiment une admirable figure d'apôtre. On admirera tout le savoir de l'art du fondeur, la finesse avec laquelle sont indiqués les cheveux, la barbe et les formes de la main. Dans l'art du bronze, seuls, Donatello et Verrocchio égaleront Ghiberti.

La statue de *S. Etienne* mérite les mêmes éloges. L'attitude est plus simple, plus naturelle encore que dans l'œuvre précédente, et sur la figure de S. Etienne, si jeune et belle, apparaît la mâle énergie des martyrs. Ce sont là vraiment des statues que le

Christianisme peut citer, à juste titre, comme de purs chefs-d'œuvre, émanés tout entiers de sa pensée.

Avant de quitter ces statues, il faut parler des Tabernacles dans lesquels elles sont placées. Du Tabernacle de S. Etienne, il n'y a rien à dire. C'est un des Tabernacles faits en 1340; Ghiberti n'a ici d'autre rôle que de remplacer la vieille statue de marbre de S. Etienne par une statue de bronze. Le Tabernacle de S. Jean, par contre, est de l'époque de Ghiberti et représente très exactement l'art florentin en 1414. Il est ordonné dans la même manière que le Tabernacle de S. Marc de Donatello, et il représente une des dernières formes de l'art gothique florentin. De tous ces tabernacles, le plus intéressant est celui de S. Mathieu. Nous savons qu'il fut commandé en 1422, et exécuté, sur les dessins de Ghiberti, par Jacopo di Piero et Giovanni di Niccolò.[1] Ce tabernacle est digne de la plus grande attention, car on y trouve un des premiers symptômes de l'art de la Renaissance en architecture, une des premières tentatives d'affranchissement de l'art gothique. Certes cet effort est encore bien timide, mais il est indéniable. Ghiberti conserve encore la forme de l'arc aigu pour le cintre de sa niche, et il couronne le tabernacle par les crochets de l'art gothique, mais c'est tout ce qui subsiste de cet art, et, à côté de lui, nous voyons apparaître des formes nouvelles, les pilastres cannelés, les chapiteaux et le fronton antiques. Par ce tabernacle, Ghiberti est l'émule de Brunelleschi qui, à cette époque, n'avait encore construit que le Portique de l'Hôpital des Innocents. Dans la formation du style de la Renaissance, on sait que les peintres, les sculpteurs, les décorateurs, ont joué un très grand rôle, au côté même des architectes. Il ne faut pas négliger d'étudier leurs œuvres où l'on trouve souvent, soit dans les parties accessoires d'un tableau ou d'un bas-relief, soit dans les ornements du cadre, des recherches originales, très hardies, qui parfois ont précédé les travaux des architectes. A ce point de vue on considérera, comme très dignes d'attention, les bas-reliefs de la première Porte de Ghiberti. Dans le premier relief, représentant l'*Annonciation*, la niche sous laquelle est placée la Vierge est à plein cintre, et non en arc brisé; mais on n'y trouve pas d'autre trace d'inspiration antique, pas plus qu'il n'y en a dans les reliefs suivants : dans l'*Adoration des Mages*, le *Christ au milieu des docteurs*, le *Christ chassant les vendeurs du Temple*. Dans la *Cène*, pour la première fois, apparaissent des chapiteaux antiques et, dans la *Flagellation*, des colonnes et des pilastres cannelés. Il est probable que ces derniers bas-reliefs ont été faits vers 1420.

En signalant ces réminiscences d'art antique, je dois redire avec insistance qu'elles ne se voient chez Ghiberti que dans les parties accessoires de ses œuvres. Pour le fond même de son art il est difficile de le rattacher à l'antiquité, et l'on doit reconnaître que ses principales qualités lui vinrent de l'enseignement de ses maîtres et de l'étude de la nature.

En effet, par le style de ses draperies, Ghiberti dépend tout d'abord de l'art gothique et, lorsqu'il change de manière, c'est pour s'inspirer du costume contemporain et

(1) Baldinucci, *Vie de Ghiberti*.

non des draperies antiques. On remarquera en particulier, dans l'*Histoire de Jacob* et dans celle de *Joseph*, le parti qu'il a su tirer des justaucorps et des chausses collantes.

Si Ghiberti avait cherché à imiter l'antique, il eût renoncé à costumer ses personnages, pour représenter surtout des figures nues, comme on le fit au XVIe siècle. Or, chez lui, il n'y a presque pas de nus, et on ne les rencontre que là où ils sont indispensables: dans les scènes de la *Création*, du *Baptême*, de la *Flagellation* et du *Crucifiement*. Dans les parties décorant la bordure des portes, là où il était libre d'agir à sa fantaisie, une seule figure est nue, celle de *Samson*, et cela surprend d'autant plus que, quelques années auparavant, Niccolo d'Arezzo avait fait un grand usage de figures nues dans la décoration de la Porte de la Mandorla.

S. Etienne
(*Or San Michele*)

Si Ghiberti avait été un disciple de l'art antique, il eût imité les formes du bas-relief romain; or, aucun maître moderne ne s'est plus éloigné que lui, sur ce point, de l'art antique et n'a créé une forme en plus complète opposition avec cet art.

Bien plus, il n'emprunte jamais le moindre motif de décoration à l'antiquité, et il renonce même à ces arabesques que la tradition du Moyen-âge avait conservées, pour adopter dans toutes leurs conséquences les doctrines du gothique du Nord. Cette ornementation de Ghiberti, exclusivement empruntée à la nature, aux diverses formes du règne animal et du règne végétal, est d'autant plus remarquable que, déjà dans la première moitié du XVe siècle, les formes décoratives romaines revenaient en honneur à Florence, sous l'action de Brunelleschi, de Michelozzo, de Donatello et d'Alberti.

Ajoutons enfin que jamais Ghiberti ne demande à l'antiquité le sujet de ses compositions. D'un bout à l'autre de sa carrière il conserve la pure tradition chrétienne, et, dans toute son œuvre, on ne pourrait citer, je ne dis pas une composition, mais même une seule figure appartenant à la mythologie ou à l'histoire antique.

Et si l'on vient nous dire que, malgré tout, sa grandeur et celle des maîtres du XVe siècle tiennent à l'étude de l'antiquité, que, sans elle, ils n'eussent jamais possédé au même degré la grâce, l'élégance, la pureté des sentiments, l'amour de la beauté des formes, en même temps que le spiritualisme de la pensée, je ne puis m'empêcher de songer que

ces qualités sont les qualités dominantes du XIIIe et du XIVe siècle, de ces siècles où l'influence de l'antiquité était minime, qu'elles se retrouvent encore au XVe siècle chez tous les peintres qui, eux, de l'avis unanime, ne se sont pas inspirés de l'antiquité, et qu'elles disparaissent précisément le jour où s'exerce librement l'influence antique. L'influence de l'antiquité au XVIe siècle n'a-t-elle pas eu, en effet, pour conséquence, de supprimer cette élégance, cette jeunesse, cette fraîcheur, ce spiritualisme de l'art chrétien, pour y substituer la force et la lourdeur de la statuaire romaine?

Ces conclusions ont été adoptées par M. Carl Cornelius, dans son livre sur *J. della Quercia*. Dans un chapitre, où cet écrivain montre l'action considérable exercée par l'art gothique sur l'art italien, il dit: « Ghiberti a été le plus brillant représentant de l'art gothique qui chante, dans ses œuvres, son chant du cygne » (p. 58). (1)

Ghiberti, dans ses *Commentaires*, ce livre si précieux, nous révèle lui-même toutes les préoccupations de son esprit. Sans doute il aime l'art grec; qui ne l'aimerait pas? Mais cette admiration ne l'empêche pas de louer avec le plus vif enthousiasme les maîtres italiens ses prédécesseurs, et il semble même ne pas se rendre un compte exact de la différence qui existe entre l'art grec et l'art italien du XIVe siècle. Les maîtres de l'école giottesque lui paraissent si éminents, qu'il les compare aux plus grands artistes de la Grèce. (2) Si vraiment Ghiberti s'était inspiré des œuvres de l'antiquité grecque, n'aurait-il pas vu combien elles différaient des œuvres de l'art chrétien?

Au nombre des sculptures gothiques que Ghiberti devait connaître, il ne me paraît pas téméraire de placer les sculptures de Strasbourg, l'*Ancienne* et la *Nouvelle Loi*, et surtout les œuvres plus récentes du portail principal, les *Vierges folles* et les *Vierges sages*. Les sculptures de Strasbourg, moins solennelles, moins graves que les sculptures de l'Ile-de-France, appartiennent, par certains côtés, à ces écoles des bords du Rhin, plus gracieuses, plus douces, où le mysticisme religieux s'allie d'une façon si charmante à la recherche de la beauté féminine, dans une manière qui a la plus grande analogie avec le style de Ghiberti. (3)

Quelle différence entre l'attitude de Ghiberti, si respecteuse et si pleine d'admiration pour ses prédécesseurs, et celle des artistes du XVIe siècle, qui méprisaient profon-

(1) Voici encore quelques autres appréciations dans le même sens:

« Ghiberti a plus qu'aucun autre de ses grands contemporains gardé dans sa manière des restes du gothique. » *Cicerone*, II, p. 343).

« L'influence de l'antique qui fit de Ghiberti un des meilleurs connaisseurs et des plus fameux collectionneurs de son époque, ne l'a jamais poussé à traiter des sujets classiques, ni à travailler dans le style gréco-romain. » (PERKINS, *Ghiberti*, p. 17).

Les écrivains du XVIIIe siècle ne s'y étaient pas trompés; ils tenaient Ghiberti pour un gothique et, comme tel, ils le méprisaient. L'appréciation du président de Brosses mérite d'être citée: « Le Baptistère, dit-il, est ouvert par trois Portes de bronze, sur lesquelles sont moulées, en petits cadres les histoires de l'Ancien Testament. On prétend que Michel-Ange les jugeait dignes d'être les Portes du Paradis; mais ce n'est pas la seule sottise qu'on lui fasse dire. » (*Lettres*, I, p. 240).

(2) « Giotto compta des élèves innombrables, tous aussi habiles que les Grecs de l'antiquité.... J'estime qu'en ce temps (XIVe siècle) l'art de la peinture florissait en Toscane plus qu'à toute autre époque et bien plus qu'il n'avait jamais fleuri en Grèce. » (GHIBERTI, *Commentaires*).

(3) Nous savons positivement que Ghiberti était très au courant des recherches de l'école gothique. Il célèbre tout particulièrement un maître allemand « dont les ouvrages, dit-il, par leur fini, rappelaient ceux des anciens sculpteurs grecs. Il excellait dans les têtes et dans toutes les parties du corps. Il y avait une grâce exquise dans ses œuvres. » Et il ajoute un détail qui est de la plus haute importance: « J'ai vu un très grand nombre de plâtres moulés sur ses statues. »

dément tout ce qui ne portait pas la marque de l'antiquité romaine! On sent bien par là qu'au XVIe siècle il y eut une rupture dans l'art italien; mais au début du XVe il en est encore tout autrement, et Ghiberti est le premier à se reconnaître le fidèle disciple de ses prédécesseurs. Le cri de guerre de la Renaissance fut la haine du Moyen-âge. Le XVe siècle, au contraire, en fut le fils soumis et reconnaissant.

S. Jean devant Hérode

Bas-relief des Fonts baptismaux de Sienne

Sacrifice d'Abraham
Bas-relief du Concours pour la Porte du Baptistère

BRUNELLESCHI

1377 – 1446

Brunelleschi, qui fut pour Ghiberti le concurrent le plus redoutable, lors du Concours de 1401 pour la porte du Baptistère de Florence, eût été un des plus grands maîtres de la sculpture florentine, s'il n'avait abandonné l'étude de cet art pour se consacrer tout entier à l'architecture.

Le Concours de Brunelleschi est la preuve que la nature de son esprit le destinait à jouer dans l'art le rôle qu'il laissa prendre à Donatello. Son bas-relief représentant le *Sacrifice d'Abraham*, si intéressant par ses audaces, par l'observation précise des formes, par la hardiesse de l'invention, et surtout par l'énergie de la pensée et la puissance dramatique, annonce cet art que nous verrons dans quelques années s'épanouir entre les mains de Donatello. Le *Sacrifice d'Abraham* de Brunelleschi et celui de Ghiberti mettent en présence, dès le début du XVe siècle, les deux grandes formes d'art qui, pendant tout un siècle, vont régner dans l'école florentine; avec Ghiberti, la beauté sereine des formes; avec Brunelleschi et Donatello, les drames de la pensée.

Si l'on songe à l'art châtié de Ghiberti, aux lignes si pures de son bas-relief, on est tenté de considérer l'œuvre de Brunelleschi comme entachée d'inexpérience et de barbarie. Mais si nous étudions les sentiments exprimés, quel intérêt puissant ne trouverons-nous pas dans l'œuvre de Brunelleschi ! Des formes chétives, anguleuses, émaciées du pauvre Isaac, se dégage une douloureuse expression de souffrance; l'Abraham, hagard, épouvanté, avec ce geste terrifiant du sacrificateur qui va égorger sa victime, est une figure

qui donne le frisson, et combien admirable encore est le geste rapide et impérieux de l'ange arrêtant le bras d'Abraham : un geste digne de Rembrandt. (1)

Mais quel que soit l'intérêt de ce bas-relief, la véritable gloire de Brunelleschi, comme sculpteur, est son *Christ* de S.te Marie Nouvelle. On sait, à propos de ce Crucifix, l'histoire si plaisamment contée par Vasari. Donatello ayant invité Brunelleschi à lui donner son avis sur un Christ qu'il venait de terminer, Brunelleschi lui aurait cruellement reproché d'avoir représenté, non un Dieu, mais un paysan crucifié. Et Donatello ayant répondu à Brunelleschi : « Prends donc un morceau de bois et tâche de faire mieux », celui-ci piqué au jeu se renferma chez lui pendant plusieurs mois et fit le Christ de S.te Marie Nouvelle.

C'est là sans doute une de ces inventions plaisantes par lesquelles Vasari tentait d'animer son récit. Je ne cherche pas à la discuter ; je me contente de retenir de cette historiette l'admiration de Vasari pour l'œuvre de Brunelleschi, et de noter avec quelle intelligence il a compris la beauté d'une telle figure, et opposé sa noblesse calme aux excessives violences de Donatello.

Mais il est un point du récit de Vasari qu'il convient de ne pas laisser sans discussion, c'est la date qu'il attribue au Christ de Brunelleschi et par suite à celui de Donatello. Vasari, après avoir cité le *Christ* et diverses œuvres de Brunelleschi, ajoute : « Après ces choses, en 1401, on délibéra de faire la Porte du Baptistère ». Vasari, on le sait, s'est continuellement préoccupé dans sa *Vie des peintres*, d'énumérer les œuvres en suivant un ordre chronologique. Il était impossible que, dans une entreprise aussi gigantesque, il ne commît pas nombre d'erreurs. Un des principaux efforts de la critique moderne a consisté à les relever ; mais tant qu'elle n'a pu faire ses corrections avec certitude, le texte de Vasari continue à faire foi. Or ici, il y a une erreur capitale à rectifier.

La critique, il est vrai, n'a jamais songé à accepter littéralement le texte de Vasari et à admettre, ce qui serait impossible, que le *Christ* de Brunelleschi est antérieur au *Sacrifice d'Abraham*, mais elle pense généralement que la petite anecdote de Vasari s'est passée pendant la jeunesse du maître et, du même coup, le *Christ* de S.ta Croce devient une œuvre de la jeunesse de Donatello. C'est là un point capital pour la chronologie des œuvres de Donatello et pour l'histoire de la sculpture florentine.

A mon sens, la comparaison du *Christ* de Brunelleschi avec le *Sacrifice d'Abraham* prouve qu'il s'est écoulé entre les deux œuvres un laps de temps considérable. Le *Sacrifice d'Abraham* est encore l'œuvre inexpérimentée d'un jeune homme, tandis que le *Christ*, par la pureté des formes et la science impeccable des nus, nous apparaît comme l'œuvre d'un maître dans toute la force de son talent. Au surplus, en comparant ce *Christ* avec les autres œuvres contemporaines de l'école florentine, nous voyons qu'il est impossible de le supposer fait avant 1430. Antérieurement à cette date, il n'y a pas, dans toute

(1) Le style décousu de ce bas-relief, non moins que le type particulier de chaque figure, montre toute l'indépendance de Brunelleschi en tant que sculpteur, vis-à-vis de l'art antique.

l'école, une seule œuvre d'un style semblable. Le *Christ* de Brunelleschi, comme le *Christ* de Donatello, s'emplace tout naturellement dans la décade de 1430, au moment où Donatello modifie sa première manière et inaugure à Florence le style réaliste et dramatique.

Relativement au récit de Vasari, il faut noter que Manetti n'en dit pas un mot dans sa Vie de Brunelleschi. Or, pour tout ce qui a trait à Brunelleschi, Vasari n'avait pas d'autres renseignements que ceux qu'il trouvait dans le récit de Manetti, contemporain de ce maître. Pour toutes les discussions relatives à Brunelleschi il faut donc négliger le texte de Vasari pour s'en référer uniquement à Manetti. C'est pour avoir mal compris le texte de Manetti, que Vasari suppose que le *Christ* de Brunelleschi est antérieur à 1401. Au début de son livre, en effet, Manetti cite toutes les œuvres de sculpture faites par Brunelleschi, et il se contente de les énumérer brièvement. Quelques pages plus loin, faisant un retour sur la jeunesse de cet artiste, il reprend l'histoire du Concours pour la Porte du Baptistère, et il y insiste, cherchant, dans cette lutte, une première cause de ces relations tendues qui existèrent plus tard entre Ghiberti et Brunelleschi. Il suffit de lire avec quelque attention le livre de Manetti pour s'assurer qu'il n'a pas voulu dire que le bas-relief du Concours était postérieur au *Christ*, à la *Madeleine* et à toutes les autres œuvres qu'il a citées antérieurement.

Christ en bois de Ste. Marie Nouvelle

Et j'arrive ici au véritable intérêt de cette discussion. Pour comprendre comment Brunelleschi, qui n'a pour ainsi dire pas exercé le métier de sculpteur [1], s'est montré, dans ce *Christ*, un maître si accompli, n'est il pas vraisemblable de supposer qu'il a subi l'influence de Donatello, qui fut son intime ami, et qui, sans se laisser détourner par aucune autre préoccupation, consacrait tous les efforts de sa vie à l'étude du corps humain? [2]

(1) Voici la liste des autres œuvres de sculpture attribuées à Brunelleschi :

1. Deux Figures pour l'autel de Pistoia. Ce fut sa première œuvre. Mais la critique n'a pas encore pu déterminer quelles étaient ces deux figures.
2. Une *Madeleine*, aujourd'hui perdue.
3. On lui attribue par erreur, le dessin des Evangélistes de la Chapelle Pazzi. Le dessin, comme l'exécution de ces figures, est l'œuvre de Luca della Robbia.

(2) Cfr. VASARI, *Vie de Brunelleschi :* « Brunelleschi avait une grande passion pour la sculpture et cela vint en suite de ses relations avec Donatello qui, dès sa jeunesse, était tenu pour un sculpteur de mérite, donnant de grandes espérances; ces deux jeunes gens s'aimaient d'une si vive affection qu'il semblait qu'ils n'auraient pas pu vivre loin l'un de l'autre. »

Brunelleschi, à mon sens, est en sculpture le disciple de Donatello ; il s'est assimilé son art, et, en adoucissant la violence de ce maître, il a créé une figure plus douce que les siennes, que nous admirons sans réserve, parce qu'elle est plus conforme à l'idéal que la pensée chrétienne a conçu du Christ.

A Brunelleschi revient le mérite d'avoir mis en honneur les études de perspective, ces études qui passionnèrent si vivement les peintres florentins du XVe siècle, notamment Masaccio et Paolo Uccello, et sans lesquelles nous n'aurions pas vu se développer l'art pittoresque des bas-reliefs de Ghiberti et de Donatello. En application de ses théories, Brunelleschi avait fait deux dessins, représentant la Place du Dôme et la Place de la Seigneurie. Ces dessins eurent une influence considérable et furent étudiés pendant tout le cours du XVe siècle, comme le furent, au XVIe siècle, le carton de la Bataille d'Anghiari de Léonard et le carton de la Bataille contre les Pisans de Michel-Ange. Malheureusement les dessins de Brunelleschi, pas plus que ceux de Léonard et de Michel-Ange, n'ont été conservés jusqu'à nos jours.

Quelle qu'ait été la valeur de Brunelleschi comme sculpteur et comme dessinateur, on peut dire que son principal titre de gloire fut son œuvre architecturale. Mais sur le véritable caractère de cette œuvre, sur le rôle de Brunelleschi dans la création de l'architecture de la Renaissance, la lumière n'est pas encore faite. Brunelleschi fut loin d'être le fervent et exclusif disciple de l'art antique que l'on a l'habitude de nous montrer. Si, à la fin de sa vie, il ouvre la porte aux idées nouvelles, et si, vraiment, il doit être tenu pour l'initiateur du style de la Renaissance, il faut reconnaître que ce ne fut là qu'une partie de son œuvre ; s'il est le premier à s'intéresser au nouveau style, il est surtout grand pour avoir porté l'art du Moyen-âge à son point culminant : il est avant tout un disciple du XIVe siècle, il est le dernier des architectes gothiques de l'Italie. Brunelleschi, sans doute, est l'auteur de la Sacristie et de l'Eglise de S. Laurent, et de là date une nouvelle orientation de l'art, mais il est, avant tout, l'auteur de la Coupole de la Cathédrale de Florence.

Sur la question de cette coupole, remarquons tout d'abord que ce n'est pas Brunelleschi qui en a eu l'idée. Cette coupole gigantesque, qui a 42 mètres de diamètre, et qui prend son point de départ à plus de 50 mètres au-dessus du sol, n'est pas, comme on l'a dit trop souvent, une idée inspirée par les monuments de Rome, c'est une conception des maîtres gothiques du XIVe siècle, de cette école qui, après avoir créé les Dômes de Pise et de Sienne, avait conçu l'idée de Dômes plus gigantesques, et avait eu l'étonnante ambition d'unir les efforts des Romains et des Byzantins à ceux des Gothiques, en construisant un Dôme aussi vaste que le Panthéon et Ste Sophie, et en le dressant dans les airs aussi haut que les nefs de Bourges et d'Amiens.

La gloire d'avoir conçu une coupole d'une telle dimension ne revient pas à Arnolfo di Lapo, qui, dans son plan primitif, n'avait pas eu l'audace d'une entreprise si co-

lossale; elle appartient aux maîtres qui, vers 1350, reprirent la construction de la Cathédrale, en transformant et en agrandissant prodigieusement le plan d'Arnolfo.

Lorsque Brunelleschi intervint dans la construction de la coupole, les quatre grands piliers et, tout le système des supports, murs et chapelles latérales servant à contrebuter la coupole, étaient déjà construits; les quatre arcs reliant les piliers entre eux étaient bandés, et le grand tambour octogonal destiné à porter la coupole était à peu près terminé. Il ne restait plus qu'à édifier la coupole elle-même et sans doute l'œuvre était suffisante pour illustrer un architecte. Brunelleschi pour l'avoir menée à bonne fin est, à juste titre, classé au nombre des architectes de génie; mais encore convient-il de ne lui attribuer que la gloire qui lui revient; surtout il importe de ne pas donner à un siècle et à une école ce qui appartient à un autre siècle et à une autre école, de ne pas faire honneur au XVe siècle et à l'art de la Renaissance d'une œuvre conçue au XIVe siècle, selon les lois de l'art gothique, d'une œuvre qui, à vrai dire, est le point culminant de l'art du Moyen-âge en Italie. De ce que Brunelleschi a fait la Sacristie et l'Eglise de S. Laurent, et que, par là, il a ouvert l'âge de la Renaissance, cela ne prouve en rien que la coupole de la Cathédrale appartienne à cet art nouveau.

D'autre part ne devons-nous pas tenir pour suspect le récit de Vasari nous parlant des longues études faites à Rome par Brunelleschi, en vue de trouver des enseignements pour édifier sa coupole? Quels conseils aurait-il pu trouver dans cette ville de Rome où pas un seul monument n'est construit dans des conditions semblables? Seul le Panthéon pouvait l'intéresser, mais qu'aurait-il appris, pour l'usage qu'il voulait en faire, de cette coupole ronde, portant sur un mur continu de 7 mètres d'épaisseur, sans contreforts, lui, qui avait à construire une coupole sur le vide, portant sur quatre piliers étayés par des constructions latérales? Rome ne pouvait rien lui dire et, pour le guider dans son œuvre, il ne pouvait avoir que les traditions du Moyen-âge, l'art byzantin de Ste Sophie et de S. Vital, ou l'art toscan de Pise et de Sienne. (1) Si Brunelleschi a consulté le Panthéon, le plus sûr résultat de cette étude a dû être qu'il devait bien se garder de faire un édifice semblable. S'il avait jamais rêvé de couronner la Cathédrale de Florence par un dôme sphérique, il aurait vite compris qu'une telle construction eût fait éclater tous les supports et que l'œuvre commencée par les maîtres gothiques de Florence ne pouvait se terminer que par une œuvre gothique, c'est-à-dire par une coupole à arcs aigus.

Autant que nous pouvons tirer quelque argumentation du récit de Vasari, il semble que le trait de génie de Brunelleschi fut de reconnaître qu'une voûte ogivale, sur plan polygonal, pouvait s'élever sans échafaudage, et il est probable que toutes les difficultés que Brunelleschi rencontra provinrent de l'incrédulité des architectes contemporains sur la possibilité d'une telle entreprise.

(1) Cette opinion est aussi celle de M. de Fabriczy qui, dans son bel ouvrage sur Brunelleschi, dit qu'il n'a pas trouvé de rapports entre les œuvres de ce maître et les édifices qu'il a pu étudier à Rome. - Consulter encore sur la même question l'admirable étude de M. Despotti Mospignotti: *Filippo di ser Brunelleschi e la cupola del Duomo di Firenze.*

Ceci dit, voyons ce qui dans les œuvres de Brunelleschi n'appartient plus au style gothique et représente le nouveau style de la Renaissance. En dehors de la Coupole de la Cathédrale, Brunelleschi a créé deux genres d'édifices: des édifices à coupole et des édifices à plafond.

Il a construit deux édifices à coupole, la Sacristie de S. Laurent et la Chapelle Pazzi, qui ont entre eux les plus étroits rapports. La Sacristie de S. Laurent, le plus simple des deux, a été construit le premier. C'est un édifice sur plan carré, surmonté d'une coupole. Ce n'était vraiment pas là une grande nouveauté. La coupole sur plan carré, portant sur des arcs reliés entre eux par des pendentifs, est un type connu de tout le Moyen-âge; et ce qui prouve combien Brunelleschi se rattache encore à l'art gothique, c'est qu'il divise sa voûte par des nervures saillantes, nervures dont il lui aurait été si facile de se priver, s'il avait voulu, en imitation du Panthéon, construire une voûte sphérique. La chapelle Pazzi est la reproduction de la Sacristie de S. Laurent, avec cette seule différence que la construction est plus hardie. Le plan n'est plus carré, mais rectangulaire, de telle sorte que la voûte ne porte pas tout entière sur des murs continus, comme à S. Laurent, mais que, sur deux côtés, elle repose sur des arcs lancés dans le vide. Dans l'organisme de ces deux constructions il n'y a donc rien de nouveau, et si elles appartiennent à l'art de la Renaissance, c'est uniquement par leurs éléments décoratifs: par l'entablement qui fait le tour de l'édifice et par les pilastres cannelés, à chapiteaux corinthiens, qui en décorent les angles.

On remarquera que les pilastres étant tous destinés à recevoir des arcs, cet entablement qui fait le tour de l'édifice, n'avait aucune raison d'être. Par l'emploi irrationnel d'une forme antique, en introduisant, dans un édifice à arcs et à coupole, un membre tel que l'entablement, Brunelleschi créait un système bâtard, qui ne pouvait avoir aucune conséquence féconde, et donnait le premier exemple de cet illogisme qui entacha plus tard tant d'œuvres de la Renaissance.

Nous savons que la Sacristie de S. Laurent a été commandée par Giovanni, père de Cosme de Médicis. Sa date peut s'emplacer aux environs de 1425. La Chapelle Pazzi, plus avancée de style, appartient à la décade de 1430. Brunelleschi n'eut pas le temps de la terminer, et la décoration n'en fut achevée que dans la décade de 1470.

La Sacristie de S. Laurent et la Chapelle Pazzi ne sont pas les premiers édifices construits par Brunelleschi dans le style de la Renaissance. Vers 1420 environ, il construisit l'Hôpital des Innocents, hôpital qui n'a pas une aussi grande valeur, au point de vue architectural, que la Sacristie de S. Laurent et la Chapelle Pazzi, mais qui est très intéressant, au point de vue des formes décoratives: c'est en effet, dans le portique de cet Hôpital, que l'on voit pour la première fois réapparaître la colonne antique et le chapiteau corinthien.

Le second type des édifices de Brunelleschi est le type à plafond, type selon lequel ont été construites les Eglises de S. Laurent et de San Spirito. Ici il faut bien comprendre

quelle est la portée de ses innovations. Ce n'est pas un emprunt que Brunelleschi fait à l'antiquité classique, c'est simplement un retour aux édifices chrétiens des premières époques du Moyen-âge. La révolution qu'il accomplit consiste à montrer qu'il n'est pas nécessaire de couvrir les édifices par d'énormes voûtes selon le système gothique, ni de faire de gigantesques efforts pour les dresser dans les airs. Il dit que le système gothique n'est pas la seule forme possible de l'église catholique et il fait revivre l'antique basilique chrétienne, la forme simple qui, depuis le IVe jusqu'au XIIe siècle, avait eu les préférences de l'Italie. Pour construire S. Laurent il n'a pas eu besoin de longues études à Rome, il lui a suffi de copier à Florence la petite église des S.ts Apôtres.

Mais ce n'était pas là une grande trouvaille architecturale. On sait quels efforts avaient justement faits les maîtres du Moyen-âge pour substituer les voûtes de pierre aux plafonds de bois, qui avaient le grave inconvénient d'être de peu de durée, de ne pas préserver l'édifice du froid et de l'exposer aux dangers d'incendie.

Je me hâte de dire que les maîtres italiens, successeurs de Brunelleschi, ne voulurent pas se contenter des plafonds de bois et qu'ils continuèrent à voûter leurs édifices. L'originalité de leurs recherches consista à construire des édifices voûtés, sans avoir recours aux procédés de l'art gothique. Ils reprirent le système de construction des architectes romans et employèrent la voûte à plein cintre, reposant sur des murs continus, non étayés par des contreforts. La seule différence entre les architectes du XIIe siècle et les architectes de la Renaissance est que ceux-ci eurent à leur service une science plus consommée, et qu'ils adoptèrent, pour décorer leurs édifices, des formes empruntées à l'antiquité classique. S. Pierre de Rome sera le point culminant de ces recherches.

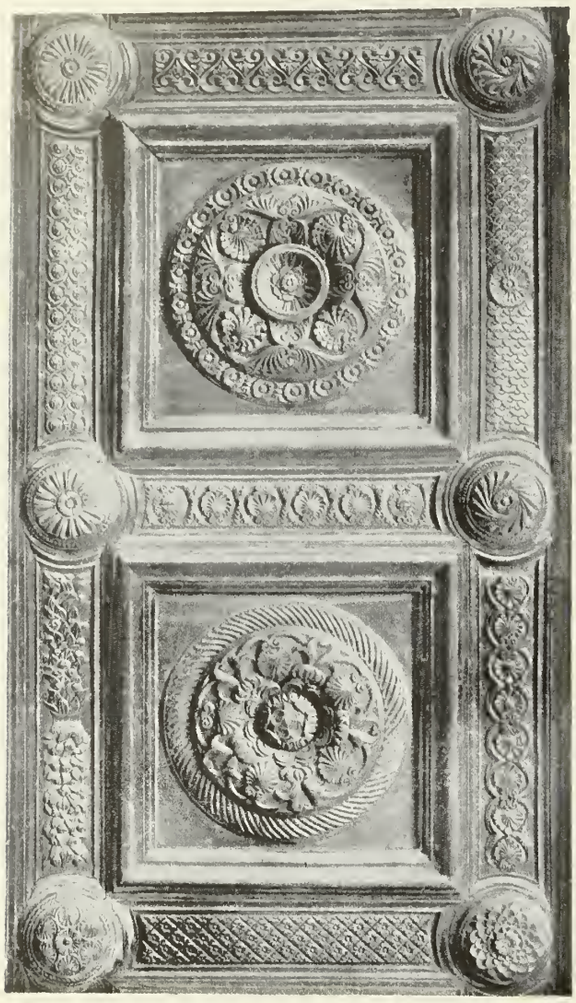
Après avoir caractérisé la réforme architecturale de Brunelleschi dans ses points essentiels, il nous faut étudier son style au point de vue des formes décoratives. Mais tout d'abord il convient de distinguer avec soin, dans les édifices de Brunelleschi, les parties décoratives faites par lui, de celles qui sont l'œuvre de ses collaborateurs.

A S. Laurent, toutes les sculptures représentant des figures sont de Donatello; de Brunelleschi est toute la décoration architecturale, piliers, chapiteaux, entablement.

A la Chapelle Pazzi, dans l'intérieur, les parties architecturales seules sont l'œuvre de Brunelleschi. Les terres-cuites émaillées, représentant les douze Apôtres et les quatre Evangélistes, sont de Luca della Robbia. De même la frise de têtes de chérubins, qui orne la partie antérieure du Portique, n'est pas de Brunelleschi. Pour le nom de l'auteur on peut hésiter entre Donatello et Desiderio da Settignano. A Luca della Robbia appartiennent encore la Coupole centrale et la figure de S. André qui surmonte la Porte. Dans ce Portique, comme à l'intérieur de la chapelle, Brunelleschi est l'auteur de toute la partie purement décorative et, très probablement, de la voûte en berceau composée de rosaces au milieu de caissons carrés. Pour l'attribution de la Porte, on est placé entre deux alternatives: ou la donner tout entière à Brunelleschi, ou supposer que Brunelleschi, après en avoir dessiné l'architecture, a commandé les sculptures à Donatello ou à Michelozzo.

Cette Porte est extrêmement intéressante, parce qu'elle est la première Porte qui ait été conçue dans le style de la Renaissance. (1)

Je dois aussi appeler l'attention sur les vantaux en bois de cette Porte, un des plus admirables travaux de ce genre qui aient été faits au XVe siècle. Si on les compare, soit avec les Portes de la Cathédrale de Lucques, soit avec les Plafonds de Michelozzo, au Palais de la Seigneurie et à la Chapelle Ricardi, qui sont les plus beaux travaux que l'on puisse rapprocher de la Porte Pazzi, on verra combien cette dernière leur est supérieure par la variété et l'originalité de ses formes. Il est difficile de supposer que Brunelleschi ait dessiné lui-même les détails si compliqués de cette Porte, mais l'analogie qui existe avec les formes habituelles du maître fait supposer que cette Porte a été exécutée par un artiste soumis à son influence.



Détail des vantaux de la Porte de la Chapelle Pazzi

Ceci étant établi, nous chercherons à caractériser le style de Brunelleschi d'après les œuvres qui sont manifestement de sa main, c'est-à-dire d'après toutes les parties purement architecturales de l'intérieur de la Chapelle Pazzi et de la Sacristie de S. Laurent.

Nous constaterons, tout d'abord, combien furent timides les premiers essais des maîtres de la Renaissance et ceux de Brunelleschi en particulier. Brunelleschi n'aime pas la décoration ; placé entre l'école gothique, si passionnée pour les ornements, et l'école de la Renaissance qui prodigua l'arabesque, il semble qu'il ait été le plus froid de tous les architectes. La cause en est sans doute dans ce fait que sa vie tout entière fut absorbée par un problème de construction, par la construction de cette gigantesque coupole qui ne lui laissa pas le loisir de s'intéresser aux recherches décoratives. Ce n'est que sur la fin de sa vie, lorsqu'il travailla à S. Laurent et à S.ta Croce, que ces questions s'imposèrent à son attention, et l'on comprend ainsi, qu'après être resté si longtemps indifférent à la décoration, il ne lui ait fait qu'une petite place dans ses œuvres.

(1) Gravée à la fin du chapitre.

Ce qui frappe, tout d'abord, à S. Laurent et à la Chapelle de Pazzi, c'est l'absence de peintures sur les murs. Par là encore Brunelleschi cesse d'être un homme du Moyen-âge; il rompt avec les plus anciennes et les plus glorieuses traditions de l'art italien. Peut-être pourrait on supposer que les œuvres de Brunelleschi sont restées inachevées, que, dans sa pensée, il pouvait y avoir le dessein de compléter son œuvre par des fresques, mais je ne le crois pas. Les édifices de Brunelleschi ont été faits pour rester tels que nous les voyons, n'ayant en dehors des parties architecturales, son œuvre propre, d'autre décoration que les sculptures qu'il commanda à Donatello et à Luca della Robbia.

Si nous étudions les parties architecturales, qui sont sûrement de lui, nous retrouvons le même parti pris de simplicité. Il se contente d'employer des pilastres cannelés et des entablements. A S. Laurent et à S.ta Croce, les portes et les fenêtres sont aussi simples que possible; elles sont le plus souvent cintrées, et le seul ornement est parfois une coquille remplissant le cintre des portes. Dans le transept de l'église S. Laurent, dans les chapelles placées à droite et à gauche de l'autel, on voit des portes et des fenêtres carrées surmontées d'une légère corniche. A S. Laurent, il n'y a pas trace de fronton; il n'y en a qu'un seul à la chapelle Pazzi, à la porte d'entrée; porte qui est le plus simple et le premier type de porte construite à l'antique. Les frontons n'apparaitront réellement avec quelque importance que dans les fenêtres du premier étage de l'Hôpital des Innocents.

Les parties que Brunelleschi décore le plus volontiers sont les ébrasements ou les bordures des fenêtres et le dessous des arcs. Les formes décoratives qu'il emploie sont d'une nature toute spéciale et ne ressemblent pas à celles dont ses disciples se serviront dans la suite; ce sont des tresses, des bâtons rompus, des disques enfilés et, de toutes les formes dont il se sert, les modèles se trouvent dans un édifice de Florence, au Baptistère de S. Jean, et ne se trouvent que là. Les études récemment faites par M. Paolo Fontana ont prouvé que Brunelleschi n'avait qu'une connaissance très incomplète de l'antiquité et qu'il semblait ne la connaître que par les édifices existant à Florence.

S'il est vrai que l'architecture classique de Brunelleschi a toutes ses origines dans le Baptistère de Florence, il importe de savoir quel style il imitait en copiant cet édifice, et cette question de la date du Baptistère de Florence est, à tous les points de vue, une question capitale de l'histoire de l'art italien.

M. Paolo Fontana, dans un article extrêmement remarquable,[1] a très nettement montré tous les emprunts que Brunelleschi a fait au Baptistère, mais comme M. Fontana croit que le Baptistère est une œuvre du XIIe siècle, il en a conclu que Brunelleschi n'avait pas imité directement l'antiquité classique et qu'il ne l'avait étudiée qu'à travers les monuments du Moyen-âge. C'est une erreur, car le Baptistère est bien réellement, non une œuvre du XIIe siècle, mais une œuvre de la belle antiquité romaine, une œuvre du IVe siècle.

(1) *Brunelleschi e l'architettura classica.* (*Archivio storico dell'arte*, 1893, p. 256).

Dans le premier volume de cette *Histoire de la Sculpture florentine*, j'ai classé moi-même assez étourdiment le Baptistère parmi les monuments du XIIe siècle, mais ayant eu à l'étudier récemment avec plus d'attention, pour le comparer avec les œuvres de Brunelleschi, je ne tardai pas à acquérir la conviction qu'un tel édifice ne pouvait être une œuvre du Moyen-âge, et qu'il appartenait vraiment à l'antiquité classique elle-même ; je demande au lecteur la permission de m'attarder quelques instants sur cette question si capitale pour l'histoire de l'art italien.

L'argument essentiel, autour duquel doit converger toute la discussion, et dont le seul énoncé devrait suffire à résoudre la question, est que le Baptistère de Florence est recouvert d'une voûte dont le diamètre est de plus de 25 mètres. Et en effet comment est il possible de supposer que les artistes du XIIe siècle, encore si inexpérimentés, qui couvraient de charpentes de bois tous leurs édifices, qui n'étaient pas encore parvenus à voûter une seule grande nef d'église, qui n'employaient la voûte que pour couvrir d'étroits bas côtés, qui, au point de vue de la science de la construction, étaient encore bien loin d'avoir atteint l'habileté des architectes de France et d'Allemagne, comment supposer que ces artistes aient pu construire une voûte de 25 mètres, et retrouver d'un coup toute la science de l'architecte du Panthéon? N'est-ce pas contraire à toute l'histoire de la Toscane, qui nous montre avec quelle timidité les maîtres toscans construisirent les modestes coupoles de Pise et de Sienne, et combien ils hésitèrent pour ne parvenir qu'au commencement du XVe siècle à construire la coupole de la Cathédrale de Florence?

Un second argument, non moins important, est celui qui résulte du caractère classique de toutes les parties de l'édifice, de la dimension et du luxe des matériaux employés. Tout, dans ce Baptistère, rappelle la belle antiquité classique: les bases, les fûts, les chapiteaux des colonnes et le magnifique entablement qui fait le tour de l'édifice. On remarquera avec quelle pureté de style est dessinée l'architrave, dont les trois divisions vont en diminuant d'épaisseur de haut en bas, selon les règles de l'art classique. Ce détail a d'autant plus de valeur qu'on ne le trouve plus appliqué postérieurement au Ve siècle, et que Brunelleschi lui-même ne l'a pas connu, car, à la Sacristie de S. Laurent et à la Chapelle Pazzi, il a donné les mêmes dimensions aux trois bandes de l'architrave. Supposer à un architecte toscan du Moyen-âge une science égale à celle de l'architecte du Panthéon, une connaissance de l'antiquité supérieure à celle de Brunelleschi, est une hypothèse bien difficile à admettre.

D'autre part, c'est en vain qu'on voudrait alléguer que l'architecte du Moyen-âge aurait utilisé des matériaux provenant d'un édifice antérieur. Il y a un trop grand accord entre les diverses parties de l'édifice, une adaptation trop parfaite de chacune de ses parties au plan général, pour ne pas admettre que nous sommes en présence d'une œuvre conçue et exécutée d'un seul jet. Il n'est pas admissible, par exemple, que cet entablement qui fait le tour du Baptistère ait pu être emprunté de toutes pièces à un édifice antérieur, et il l'est encore moins de supposer qu'un édifice a pu être construit tout entier avec des matériaux anciens, de telle sorte qu'il n'y ait aucune partie de l'édifice attestant la main moins savante, le style plus tardif du reconstructeur.

Comme troisième argument pour prouver que le Baptistère ne peut appartenir ni à la période romane ni à la période gothique, je dirai que tous les édifices appartenant à ces deux périodes présentent les plus grandes différences avec ce monument. On peut interroger tous les édifices construits depuis le VIIe siècle jusqu'au XIVe siècle, en n'en trouvera aucun que l'on puisse comparer au Baptistère.

Si l'on étudie par exemple le Baptistère de Parme, le plus important édifice à coupole construit par le Moyen-âge italien, il suffit de considérer les dimensions relativement restreintes de sa coupole (16 mètres), qui est cependant la plus vaste que l'on ait construite en Italie, entre le VIe et le XIVe siècle; il suffit de voir les formes gothiques, les arcs aigus, les longs et minces pilastres allant d'un jet, du sol jusqu'à la clef de voûte, les chapiteaux décorés de figures et d'animaux, l'absence d'entablement et de toute forme rappelant l'art classique, pour comprendre que le Baptistère de Florence n'a aucun rapport avec cet édifice et ne saurait appartenir à la même époque. (1)

Les mêmes conclusions seront fournies par la comparaison avec le Baptistère de Pise, où, en dehors de huit colonnes provenant d'un temple antique, tout rappelle l'art gothique. Ce sont des arcs et non des entablements qui unissent les colonnes, et les chapiteaux représentent des figures ou des animaux.

Il n'y a pas un monument du Moyen-âge en Italie, j'entends un monument construit depuis le VIIe siècle jusqu'au XIVe, qui ne dise que le Baptistère de Florence est d'un autre art et d'une autre époque.

Et, au Baptistère même de Florence, nous trouvons un argument de même nature; c'est la comparaison de l'édifice lui-même avec la petite abside construite au XIIe siècle. L'architecte du XIIe siècle, tout en ayant sous les yeux les anciennes parties du Baptistère, et tout en ayant la ferme intention de les copier, ne peut y parvenir. C'est ainsi, par exemple, que les piliers sur lesquels retombent les arcs n'ont pas de chapiteaux, que les corniches sont de style gothique et non de style romain. De même le sculpteur place aux angles du fronton ces bêtes symboliques, que l'on voit dans tous les monuments du Moyen-âge, et dont on chercherait en vain un seul exemple, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur du Baptistère. (2)

Toutes ces considérations nous conduisent donc à remonter par delà tout le Moyen-âge jusqu'à l'époque romaine. Notre édifice s'emplace logiquement entre deux époques: l'époque du Panthéon (IIIe siècle) et celle de S. Vital (VIe siècle). Peut-être est-il possible de préciser davantage et de prouver que notre édifice a plus de rapports avec le Panthéon qu'avec S. Vital et les édifices du VIe siècle. A mon sens, il n'existe pas d'édifice qui présente plus d'analogie avec le Panthéon que le Baptistère de Florence. C'est la

(1) Sur l'architecture italienne avant le XIIe siècle, consulter le livre de M. Rafaelle Cattaneo: *L'Architecture italienne du VIe au XIIe siècle.*

(2) A San Miniato, église du XIe siècle, la fenêtre de la façade est très habilement copiée sur les fenêtres du Baptistère, mais l'artiste roman place, comme une signature, deux lions pour servir de bases aux colonnes. La moindre comparaison avec les édifices toscans du XIe siècle, tels que San Miniato, la Badia de Fiesole ou la Pieve d'Empoli, prouvera que le Baptistère n'est pas du XIe siècle et *a fortiori* d'une époque antérieure du Moyen-âge.

même ampleur de voûte, c'est le même système de supports, consistant en murs pleins sans contreforts. Comme au Panthéon, l'édifice est décoré de pilastres alternant avec des colonnes, qui sont surmontées, non par des arcs, mais par un entablement, et ce dernier caractère est un signe de la plus haute antiquité, car, dès le IVe siècle, les Romains commencent à substituer les arcs à l'entablement. Dans les deux édifices c'est le même luxe de matériaux. On peut même remarquer que les matériaux du Baptistère sont encore plus beaux que ceux du Panthéon. Au Panthéon en effet les colonnes sont de marbre; au Baptistère elles sont de granit.

J'ajoute que dans le principe, comme le Panthéon, le Baptistère était éclairé, dans le haut, par une large ouverture ronde. C'est en 1150 que cette ouverture fut fermée par une lanterne.[1]

Ces ressemblances étant signalées, voyons, d'autre part, en quoi le Baptistère diffère du Panthéon, et par quels caractères il se rattache à l'art d'une époque ultérieure.

Le Panthéon était un édifice sur plan rond. Or quel était le progrès à réaliser, je ne dis pas au point de vue de la beauté de l'édifice, mais au point de vue de la facilité de la construction et de l'économie de la dépense? c'était de construire l'édifice sur plan polygonal: une voûte sur plan polygonal étant bien plus facile à construire qu'une voûte sur plan rond. Et c'est précisément ce progrès qu'a réalisé l'architecte de Florence. Il en a réalisé un autre, celui d'établir des tribunes au premier étage, tribunes qui n'existent pas au Panthéon et qui ont l'avantage d'augmenter sensiblement la surface que peut occuper le public. Il resterait à savoir si les tribunes ne sont pas dues à un remaniement de l'édifice, mais je crois que cette hypothèse n'est pas acceptable. En effet il n'est aucun architecte qui aurait pu avoir la témérité de creuser sous la coupole ces énormes vides, et il est bien certain que si les conditions de stabilité de la coupole n'avaient pas été prévues avec le système des tribunes, le percement postérieur de ces tribunes aurait fait crouler cette coupole. J'ajoute enfin que ces tribunes sont éclairées par des fenêtres, tandis que le Panthéon n'en a pas. Tels sont donc les trois progrès qu'il y avait à faire sur le Panthéon: adopter le plan polygonal, ouvrir des tribunes, éclairer l'édifice par des fenêtres latérales.

Ces modifications, et spécialement les tribunes avec les arcs qui les surmontent et les larges abaques placés au-dessus des chapiteaux, annoncent l'art du VIe siècle, tel que nous le voyons, soit à Ravenne, dans l'église de S. Vital et la basilique de S. Appollinaire, soit à Rome, dans les églises de S. Laurent hors les murs et de S. Stefano rotondo. Les plus anciennes tribunes que l'on connaisse en Italie datent du VIe siècle; mais les tribunes existaient en Orient dès le IVe siècle, et elles furent très nombreuses au Ve siècle. La Basilique du Calvaire, érigée par Constantin, avait des tribunes. Le fait qu'il y a des tribunes au Baptistère ne s'oppose donc pas à ce que l'on considère cet édifice comme antérieur au VIe siècle.

(1) Nous connaissons cette date par le Recueil Strozzi relatant un document des anciens livres de l'Arte di Calimala.

L'édifice romain qui a le plus de rapport avec le Baptistère de Florence est l'édifice dit Temple de la Minerva medica (autrefois salle de bains), dont la voûte construite sur plan polygonal a 25 mètres de diamètre.

On peut rapprocher encore du Baptistère de Florence le Baptistère de Constantin et la Tombe de S.te Constance. Dans ces deux édifices, la voûte ne porte plus sur les murs mais sur des colonnes intérieures, et sa dimension n'atteint pas 12 mètres. Au Baptistère de Constantin, les colonnes sont surmontées par un entablement, tandis qu'à la Tombe de S.te Constance elles sont surmontées par des arcs. Le Baptistère de Ravenne, construit sur plan octogonal, avec emploi des arcs, peut être aussi rapproché du Baptistère de Florence.

Je crois que le Baptistère est actuellement, sauf quelques légères modifications, tel qu'il a été construit au premier jour. Il est toutefois une question très délicate, celle de déterminer la date de la décoration polychrome intérieure et extérieure. M. Despotti Mospignotti, qui a tant d'aperçus de génie sur l'histoire de l'architecture italienne, pense que cette décoration remonte à l'époque romaine[1], et, sans avoir sur ce point d'opinion personnelle, je serais très porté à me laisser séduire par son argumentation.[2] Mais cela, c'est le point douteux sur lequel il sera temps d'insister lorsque tout le monde aura reconnu qu'il ne peut y avoir aucune incertitude sur la date de la construction, qui me paraît être d'époque romaine, du IVe siècle vraisemblablement, et, dans tous les cas, antérieure au VIe siècle.

Tant que la critique pouvait supposer que le Panthéon datait de la République romaine, il était vraiment impossible d'écrire la moindre histoire raisonnée de l'architecture romaine, et l'on comprend toutes les hésitations des historiens pour déterminer la date du Baptistère. M. Chédanne, en fixant la date du Panthéon au IIIe siècle, a vraiment renouvelé toute l'histoire de l'architecture romaine et il me semble qu'il a, par cela même, fixé la date du Baptistère de Florence, que nous devons considérer comme un des derniers chefs-d'œuvre que nous ait légués le génie de l'ancienne Rome.

Revenant à Brunelleschi, je conclus, de toute cette discussion, que ce maître, en imitant le Baptistère, s'est bien vraiment inspiré d'une œuvre de l'antiquité romaine, mais d'une œuvre qui déjà, sur certains points, diffère des œuvres de l'antiquité classique et annonce la venue d'un art nouveau. C'est ce monument qui, par sa construction, par sa coupole sur plan polygonal, a servi de point de départ aux architectes byzantins de S. Vital et aux maîtres florentins qui, dix siècles plus tard, édifièrent la coupole de Florence. De même, en imitant l'ornementation du Baptistère, Brunelleschi imitait une œuvre romaine, mais une œuvre d'un caractère tout particulier. La décoration du Baptistère, et

(1) *La decorazione esterna del Tempio di San Giovanni.* (*Arte e Storia*, 15 Juin 1888).

(2) A l'intérieur du Baptistère de Constantin on trouve, comme motif de décoration, de grands rectangles de marbre entourés d'une bordure de marbre noir, dans le même type qu'au Baptistère de Florence. L'origine de cette décoration se trouve du reste au Panthéon même.

je parle ici, non des colonnes ou des chapiteaux, mais des ornements qui décorent le dessous de l'entablement,[1] ne reproduit plus les formes de l'antiquité classique. Elle annonce une évolution capitale, en préparant la transition entre les ornements de l'époque de Trajan et les ornements de l'art byzantin du VIe siècle. Cette réforme consiste dans la substitution du décor géomètrique au décor dérivé du règne végétal, modification qui apparut dans le monde lorsque les peuples barbares, les peuples du nord ou de l'orient, intervinrent dans la civilisation romaine. Au Baptistère de Florence, on trouve le premier specimen de cette nouvelle forme d'art qui domina tout le Moyen-âge, depuis le Ve jusqu'au XIIe siècle.[2]

Nous comprenons ainsi comment les formes décoratives de Brunelleschi sont si différentes de celles de ses successeurs. Brunelleschi a bien vraiment dit au monde qu'il fallait s'inspirer de l'antiquité; mais, sans le savoir, il s'est inspiré d'une œuvre du IVe siècle, tandis que ses successeurs connurent et imitèrent les chefs-d'œuvre des siècles d'Auguste et de Trajan.

Je termine en donnant la liste des œuvres architecturales de Brunelleschi:

1. Coupole du Dôme de Florence (1417-1436).
2. Hôpital des Innocents (1418).
3. Sacristie de S. Laurent (1425 environ). Cette Sacristie admirablement conservée est tout entière l'œuvre de Brunelleschi, sauf les Portiques à droite et à gauche de l'autel qui sont une addition postérieure.
4. Transept de l'Eglise S. Laurent; œuvre de Brunelleschi, sauf le fond de la chapelle majeure.
5. Nef de l'Eglise S. Laurent. Construite en partie par Antonio Manetti, sur les plans de Brunelleschi, mais avec des modifications. La décoration du mur intérieur de la façade est du XVIe siècle.
6. Chapelle Pazzi, faite dans la décade de 1430.
7. Portique de la Chapelle Pazzi, continué et décoré après la mort de Brunelleschi, mais tout à fait dans son style.[3]
8. Eglise San Spirito. Commencée par Brunelleschi, et, à la suite d'un incendie, reconstruite en 1471, sur ses plans, mais avec d'importantes modifications.
9. Eglise S.te Marie des Anges; dont il ne reste que des ruines. C'était une coupole sur plan octogonal, entourée de chapelles. Dans la même idée, Alberti a construit plus tard le chœur de l'Annunziata.
10. La Badia de Fiesole, église qui est tout à fait dans le style de la Chapelle Pazzi; mais il parait démontré qu'elle ne fut commencée qu'en 1456, après la mort de Brunelleschi. On a longtemps attribué à Brunelleschi les charmants ornements des Portes et des Fenêtres de cette Eglise, mais ils sont d'une époque plus tardive. M. Venturi les attribue à Francesco di Simone de Fiesole.

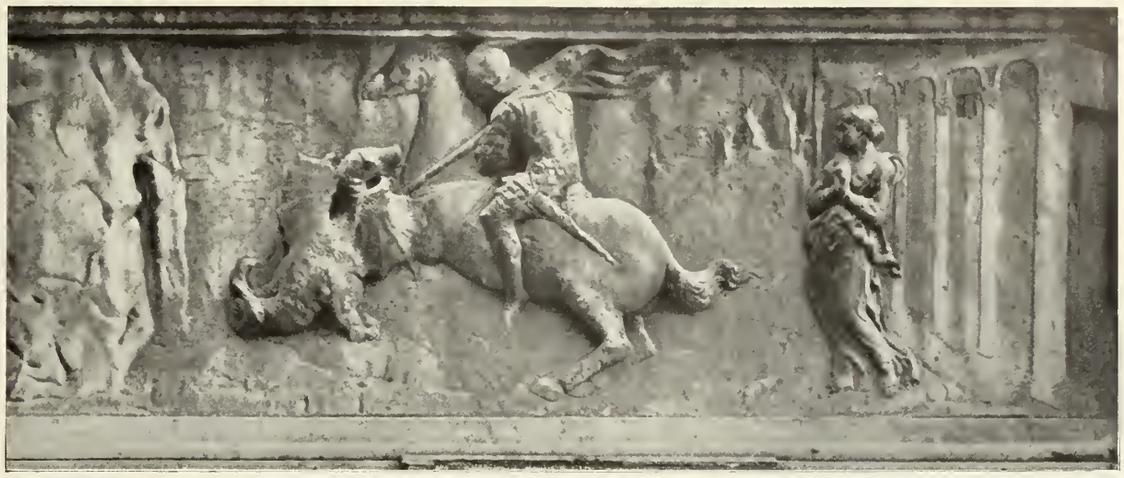
(1) On trouvera des dessins de ces ornements dans l'*Archivio Storico dell'Arte*, 1893, p. 259.

(2) On remarquera la manière toute particulière dont Brunelleschi décore le dessous de ses arcs, soit à S. Laurent, soit à la Chapelle Pazzi, non par un large motif, mais par deux étroites bandes parallèles; manière que l'on voit au Baptistère de Florence, et qui n'existe, je crois, dans aucun autre monument antique. Cette forme fut abandonnée de bonne heure par les successeurs de Brunelleschi.

(3) Il ne faut pas oublier que ce Portique n'a pas été terminé et qu'il est actuellement recouvert par une toiture qui le défigure.

11. Palais Pitti. Commencé par Brunelleschi quelques années à peine avant sa mort, il fut continué par Giuliano et Benedetto da Maiano.
12. Palais Pazzi, aujourd'hui Palais Quaratesi. Vasari nous dit que ce Palais fut construit par Brunelleschi; mais il n'est pas facile de déterminer les parties qui pourraient être son œuvre. Notamment il faut considérer, comme étant d'époque très postérieure, les chapiteaux à dauphins des colonnes du Cortile.
13. Chaire de S.te Marie Nouvelle. Cette Chaire a été sculptée par maître Lazzaro, sur un dessin de Brunelleschi. On peut supposer même, d'après d'anciens documents, que Brunelleschi en aurait fait un modèle en bois. (Voir Vasari, édition Millanesi, T. II, p. 335). Cette Chaire, si intéressante, sera étudiée et reproduite dans notre troisième volume.

Porte de la Chapelle Pazzi à Santa Croce



S. Georges tuant le dragon
(Or San Michele)

DONATELLO

1386 – 1466

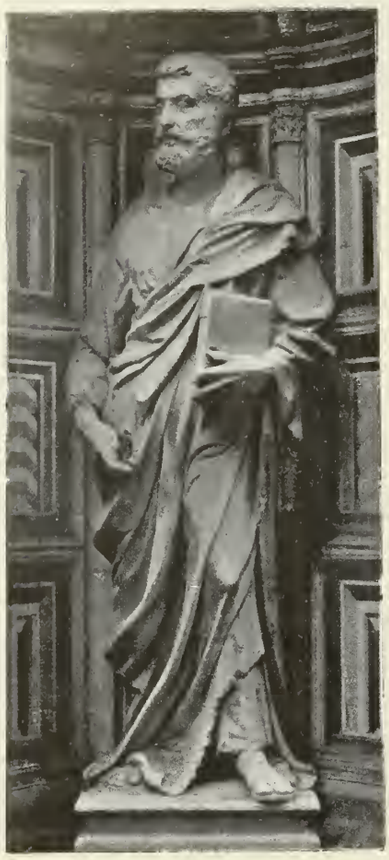
Donatello est le plus grand sculpteur de l'Italie, et son œuvre peut être considérée comme l'aboutissant de tous les efforts tentés, sous l'influence de la pensée chrétienne, par la civilisation germano-latine. Donatello, sans négliger ces recherches de la pureté des formes et de l'harmonie des lignes, qui ont été trop souvent la préoccupation exclusive des artistes, pense que le but souverain de l'art doit être d'exprimer des idées, et il tient que les formes sont d'autant plus belles qu'elles ont une plus grande valeur expressive.

Donatello a vécu longtemps, près de quatre-vingts ans, et, comme il a été un génie exceptionnellement inventif, il n'est point facile de résumer ses recherches à l'aide d'une seule formule. Après avoir noté le caractère expressif qui est le trait dominant de son œuvre, il nous faudra dire quelles idées il a exprimées, et nous ne pourrons le faire qu'en le suivant pas à pas, à travers les diverses étapes de sa longue carrière.

Dans cette étude, de grosses difficultés se présentent qui sont loin d'être toutes résolues. On n'est pas encore parvenu à classer chronologiquement toutes les sculptures de Donatello, ni même à déterminer toutes celles qu'on doit lui attribuer; et les incertitudes portent, non pas sur des points accessoires, mais sur des questions telles que, selon la solution qu'on leur donne, le caractère même de l'œuvre de Donatello peut en être profondément modifié. Telle est, par exemple, au point de vue du classement chronologique, la question de l'*Annonciation*, du *Christ* de S.ta Croce et de la *Madeleine*, et, au point de vue des attributions, la question des *Madones* et des *Bustes d'enfants*.

Quoique l'art de Donatello n'ait pas subi de brusques changements, on peut cependant y reconnaître, sinon plusieurs manières, du moins plusieurs périodes assez différentes les unes des autres.

La première période, qui va jusqu'à 1433 environ, pourrait s'appeler la période monumentale, car Donatello est alors exclusivement occupé par les grandes statues d'Or San Michele, du Dôme et du Campanile et par les Tombes du pape Jean XXIII et du Cardinal Brancacci; et les idées qu'il exprime sont surtout les idées de grandeur et de majesté.

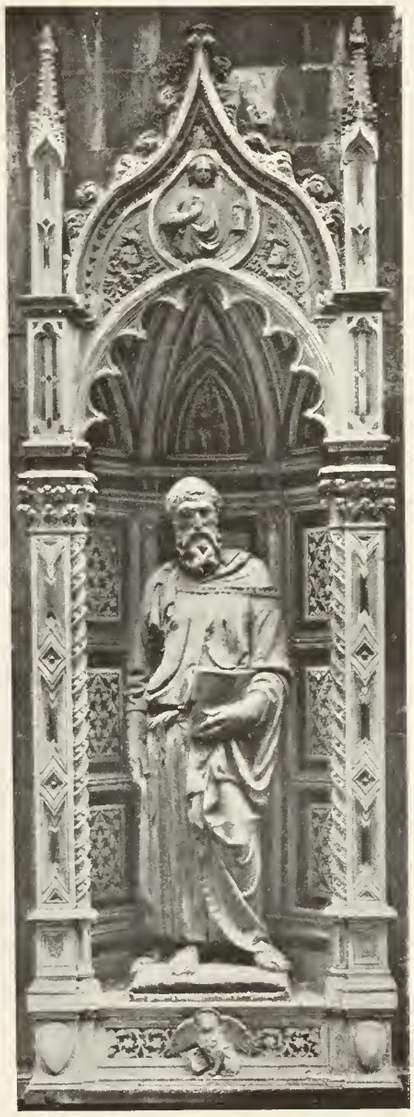


S. Pierre
(Or San Michele)

On peut admettre que la prépondérance prise par les Médicis, à partir du second quart du XVe siècle, fut le point de départ d'une orientation nouvelle dans les arts florentins. Sous le régime démocratique, lorsque ce n'était pas une seule famille qui dirigeait la ville, lorsque l'autorité appartenait aux corps électifs et aux grandes Corporations des métiers, les travaux d'art avaient une destination générale, ils étaient faits en vue de la collectivité, et toute l'activité des artistes était consacrée à décorer les édifices publics. Avec les Médicis, ces grands travaux vont diminuer; on interrompt cette décoration de la façade de la Cathédrale qui, depuis plus d'un demi-siècle, occupait tous les sculpteurs florentins. Les Médicis font travailler sur leur cassette particulière, et, quelle qu'ait été leur fortune, ils ne pouvaient commander des travaux comparables à ceux que la Cité elle-même avait entrepris dans les siècles antérieurs. Ils font construire des Palais et des Chapelles, mais aucune de leurs œuvres n'a l'importance du Dôme, du Campanile, d'Or San Michele, ou du Tabernacle d'Orcagna. Partant, dans cette seconde période de la vie du maître, les travaux sont de plus petites dimensions que dans la période précédente, et leur caractère se modifie. Dans une série de travaux très différents les uns des autres, Donatello exprime les idées les plus variées; il renonce à l'expression des sentiments grandioses qui convenaient à la décoration des édifices religieux, pour étudier avec plus d'attention les formes diverses de la vie et les multiples sentiments de l'âme. C'est à ce moment que son art est le plus charmant et qu'il s'intéresse le plus aux formes gracieuses et aux jeux de l'enfance. C'est l'époque de la *Cantoria*, de la *Chaire de Prato* et du *David* de bronze. Par suite de ces recherches expressives, le bas-relief tend à se substituer à la statuaire en plein relief. Au cours de cette période on voit apparaître une certaine action de l'antiquité, mais nous montrerons que Donatello resta néanmoins un maître profondément original et indépendant de l'influence antique dans tous les points essentiels de son art.

On peut considérer, comme représentant une troisième période, les dix années que Donatello passa à Padoue. Lorsqu'il quitte la cour des Médicis, pour aller travailler dans l'église d'un des Saints les plus populaires de l'Italie, il transforme son style, ou plutôt il l'accentue dans ce qui était le fond même de sa pensée. Il conserve encore le goût des formes brillantes et des riches décors, mais avant tout c'est désormais l'idée chrétienne qui prédomine dans son art, c'est le spiritualisme le plus élevé qui lui inspire ces œuvres si émouvantes qui sont le *Crucifix*, la *Mise au Tombeau*, le *S. François*.

La quatrième manière enfin sera marquée par son retour à Florence. C'est l'art des dernières années de sa vie, et nous verrons son âme, de plus en plus ardente et sensible, créer la *Madeleine* et les *Chaires de S. Laurent*, les œuvres les plus violentes et les plus passionnées que le monde ait jamais vues.



S. Marc
(Or San Michele)

Première période

(1405 à 1433 environ)

Nous avons montré précédemment comment, sous l'action de Niccolo d'Arezzo, une première influence de l'art antique avait pénétré dans l'école florentine, au début du xve siècle. Cette influence, si apparente dans la Porte de la Mandorla, dans le Sacrifice d'Abraham de Ghiberti, dans les Quatre saints de Nanni di Banco, dans la Tombe Ilaria del Carretto de J. della Quercia, nous allons la retrouver dans les deux premières statues que Donatello fit pour Or San Michele, de 1408 à 1411. La statue de *S. Pierre* ne me semble pas mériter de grands éloges. C'est un art un peu banal, fait avec des recettes, où l'on découvre trop la préoccupation qui a disposé les plis du vêtement conformément à quelque souvenir de l'antiquité. Dans la tête, où n'apparaît aucun sentiment religieux, je ne sais voir que la disposition régulière de la barbe et de la chevelure. Au point de vue des proportions, nous trouvons le défaut qui entache les œuvres italiennes, toutes les fois qu'elles sont inspirées de l'antiquité : la tête devient grosse et les membres trop ramassés. Mais, tout compte fait, c'est une œuvre habile, telle que peut la concevoir un jeune homme heureusement doué. Si l'esprit de Donatello n'est pas encore ouvert aux grandes idées qui donneront

plus tard à ses œuvres une si exceptionnelle valeur, son éducation forte, ses aptitudes naturelles, lui mettent en main de bonne heure tout le savoir de ses maîtres.

La statue de *S. Marc* appartient à la même forme d'art. La tête toutefois a plus de caractère et d'énergie, et annonce les futures recherches de Donatello; mais, dans l'avancement de la jambe, dans l'inclinaison des épaules et de la tête, nous retrouvons un art factice et de médiocre valeur. On sait par le témoignage de Vasari, confirmé sur ce point par les registres de l'Arte dei Linaiuoli, que la statue de Donatello ne plut pas aux Consuls de cette corporation, qui ne la laissèrent pas mettre en place. En 1413, ces Consuls chargèrent les artistes, qui construisaient le tabernacle destiné à recevoir le *S. Marc*, de retoucher cette statue et d'y ajouter ce qu'il y manquait «quanto allora mancava.» Je ne raillerai pas, comme le fait Vasari, les Consuls des Linaiuoli de n'avoir pas admiré sans réserve cette statue de Donatello, je les louerai plutôt d'en avoir blâmé le caractère théâtral. Je voudrais mettre en garde ceux qui seraient tentés d'accorder une admiration égale à toutes les œuvres de Donatello. Parce que les deux statues de *S. Pierre* et de *S. Marc* sont placées dans un des lieux les plus apparents de la ville, on peut être conduit à leur assigner, dans l'œuvre du maître, un rang qui ne leur appartient pas; et ceux qui le jugeraient d'après ces statues, au lieu de le juger d'après l'*Autel de Padoue* ou les *Chaires de S. Laurent*, se tromperaient du tout au tout sur le véritable caractère de son génie.

Prophète
(*Cathédrale de Florence*)

Donatello ne persévéra pas dans cette manière un peu froide et inexpressive, et, dans les œuvres qui vont suivre, nous le verrons laisser de côté toute préoccupation d'art romain, pour s'engager nettement dans le courant de l'art gothique. Très intéressante à ce titre est une statue de la Cathédrale de Florence, qui pourrait bien être, soit le Prophète que Donatello fit en 1408, soit le Josué qui lui fut commandé en 1412.[1] Aucun document toutefois ne permet d'attribuer cette œuvre avec certitude à Donatello, mais cette attribution me paraît cependant très vraisemblable, par suite des analogies qu'elle présente avec de nombreuses œuvres de Donatello datant de la même époque, no-

(1) M. M. Schmarsow et von Tschudi croient reconnaître le *Josué* dans la statue désignée ordinairement sous le nom de Pogge, mais cette statue est d'un style beaucoup trop avancé pour qu'on puisse la classer en 1412. Quant à la statue dont nous parlons ici, M. Schmarsow en accepte l'attribution à Donatello, tandis que M. von Tschudi conteste vivement cette opinion en déclarant que la statue est trop médiocre pour être de Donatello.

tamment avec le S. Jean Baptiste du Campanile ou le David en marbre du Bargello. Ces traits communs sont les épaules, dont la silhouette arrondie n'est interrompue par aucune saillie d'étoffe, le cou haut et puissant, la position des bras dont l'un est étendu et l'autre à moitié replié, le manteau noué sur la poitrine, les jambes écartées, les pieds placés à angle aigu, etc.

On rapprochera de cette œuvre les deux petites statues de *Prophètes* que Donatello fit, en 1405, pour la Porte de la Mandorla et qui, antérieures au S. Pierre et au S. Marc d'Or San Michele, sont les plus anciennes œuvres que nous possédions de lui.

S. Jean évangéliste
(*Cathédrale de Florence*)

Dans le *S. Jean évangéliste* (1408-1415), fait pour la façade de la Cathédrale, et qui est placé aujourd'hui dans une des chapelles du chœur, Donatello, par une surprenante faculté d'assimilation, retrouve la mâle énergie des maîtres du XIVe siècle et crée une de ses œuvres les plus magistrales. Ce qui étonne ici, ce n'est pas seulement le style si profondément gothique de cette statue, mais c'est de voir Donatello, si jeune, évoquer une figure aussi grandiose, et résumer toutes les conquêtes de ses devanciers, tous les desiderata de la statuaire monumentale du XIVe siècle. Reprenant la tradition des statues du Campanile, il incarne dans son S. Jean, avec une science parfaite, le sentiment de la puissance et de l'énergie. Entre les mains de Donatello nous ne voyons pas revivre le Christ majestueux et bienfaisant, mais les Prophètes, les redoutables pasteurs d'hommes du Moyen-âge. Et ici la statue est d'autant plus belle que Donatello sait encore conserver, dans l'attitude générale et dans les draperies, une simplicité que nous ne reverrons plus au même degré dans ses autres œuvres. On comprend que, plus tard, Michel-Ange ait tant admiré cette statue et l'ait prise comme modèle pour son Moïse.

Dans le *S. Georges*, d'Or San Michele, c'est le même sentiment de grandeur qui domine, c'est l'art même que la Chevalerie française avait inspiré aux sculpteurs du XIIIe siècle. Le S. Georges de Donatello, dans l'évolution de l'art italien, tient la même place que le S. Théodore de Chartres, dans l'évolution de l'art français. [1] C'est le souvenir de tout un monde qui disparaît. A l'aurore de ce siècle qui sera pour elle le siècle

(1) Gravé dans notre premier volume, p. 25.

de la paix, le siècle des arts et des lettres, Florence voit un de ses artistes évoquer dans une de ses œuvres tout ce que les heures de danger et de combat peuvent mettre, dans le cœur des hommes, de courage et d'héroïsme. Lorsque Michel-Ange, un siècle plus tard, voulut exprimer ces sentiments guerriers, dans son *David* et dans son *Guerrier victorieux*, il copia, trait pour trait, la figure du S. Georges, conservant ce visage ovale, cette bouche fine et nerveuse, ces yeux ardents, et cette chevelure saillante qui surmonte le front comme le ferait un casque de bronze. Il ne faut pas chercher dans le S. Georges, la finesse des détails, la science de modelé qu'on admire dans les dernières sculptures de Donatello, mais l'idée en est si grande et elle est exprimée avec une telle puissance que cette statue est, à juste raison, considérée comme un de ses principaux chefs-d'œuvre.

S. Georges
(Or San Michele)

Les trois statues faites par Donatello, pour l'église d'Or San Michele, sont placées dans trois Tabernacles sur lesquels il convient de s'arrêter un instant. Le *Tabernacle du S. Pierre* n'est pas de l'époque de Donatello. A mon sens il est antérieur de plus d'un demi-siècle et date de 1340 environ. Je renvoie sur ce point à ce que j'ai dit dans mon premier volume, page 197. Le *Tabernacle du S. Marc*, au contraire, est de l'époque de la statue. Il a été fait en 1411, non par Donatello, mais par deux artistes dont les noms nous ont été conservés : par Perfetto di Giovanni et Albizo di Piero. [1] Ce tabernacle, un des derniers qui aient été placés à Or San Michele, est un des plus beaux spécimens du gothique florentin. Le *Tabernacle du S. Georges* a été fait par Donatello lui-même en 1415. Il est beaucoup plus simple que le précédent, et l'on a là une preuve que Donatello ne s'intéressait pas encore beaucoup à l'architecture et que, dans tous les cas, en 1415, il était encore tout entier sous l'influence gothique. Il n'y a pas trace dans ce monument d'une forme dérivant de l'art antique.

(1) Sur Albizo di Piero nous savons encore, par des documents, qu'il a travaillé à l'Hôpital des Innocents à Florence en 1422, et qu'il a sculpté les chapiteaux des Portes d'Or San Michele.

Donatello a enrichi ce tabernacle de deux sculptures; dans le fronton, une figure de Dieu le père, et, sur la base, *S. Georges tuant le Dragon.*[1] Ce bas-relief est justement célèbre. Donatello rivalise ici en grâce avec Ghiberti lui-même. La petite figure de femme peut être comparée à la Vierge, dans l'Annonciation de la première porte du Baptistère.

On peut rapprocher, du *S. Georges*, le *S. Jean Baptiste* du Campanile et le *David* en marbre du Bargello. C'est le même sentiment de fierté, tempéré toutefois par une expression plus gracieuse. Dans toutes les statues précédentes, on remarquera certains traits communs; la simplicité avec laquelle les draperies sont traitées, la façon dont la robe se moule sur l'épaule et sur la poitrine, le grand pli diagonal du manteau et la pose monotone des bras.

David en marbre du Bargello

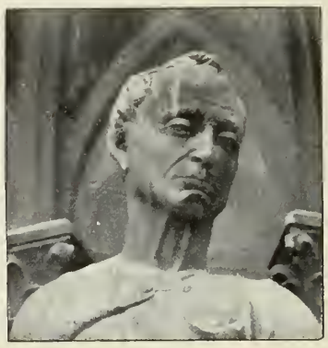
A cette manière, qui a duré de 1410 à 1420, va succéder une manière plus brutale, plus violente, qui se rattache au grand courant d'art réaliste créé par l'école bourguignonne, dans les premières années du XVe siècle. Ce style que nous avons déjà signalé dans le Retable Trenta de J. della Quercia, dans le S. Jean Baptiste de Ghiberti, trouva en Donatello, son plus ardent partisan. C'est à Claus Sluter, aux sculptures du Puits de Moïse et du Portail de la Chartreuse de Dijon, que Donatello se rattache, lorsqu'il crée les figures, si compliquées de forme, mais si vraies et si ardemment expressives, qui sont le Zuccone et l'Ezéchiel.[2]

Cette manière nouvelle apparaît, pour la première fois, dans l'*Abacuc*, statue qui, sur certains points, ressemble encore aux précédentes. C'est la même pose des bras et des

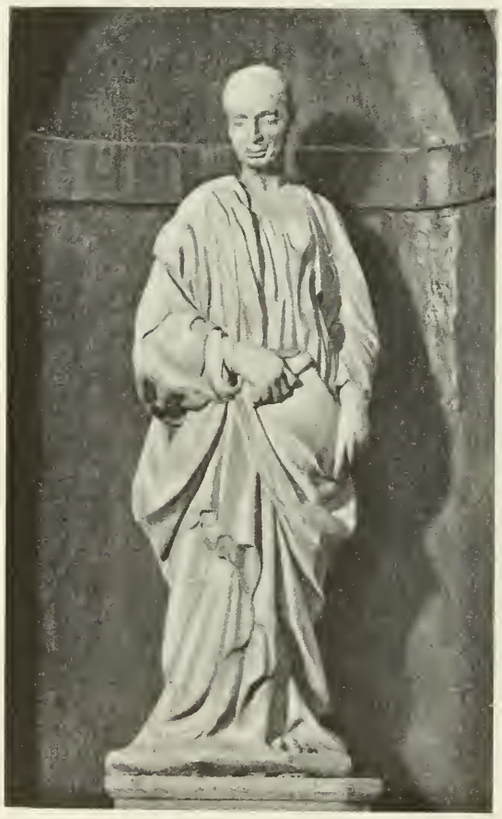
(1) Gravé en tête du chapitre.

(2) A l'appui de cette thèse que l'école bourguignonne a exercé uue action considérable sur la sculpture florentine au commencement du XVe siècle je rappellerai un fait peu connu dont on n'a pas tiré les conclusions qu'il comporte. C'est que Michelozzo, qui fut pendant longtemps le collaborateur de Donatello était fils d'un français. Son père, né en Bourgogne, s'était fait naturaliser florentin en 1376. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que Michelozzo et Donatello aient été tout particulièrement tenus au courant de l'art bourguignon. (Voir les *Vies de Vasari* annotées par MILANESI. *Vie de Michelozzo*).

mains, le même dessin des épaules; mais déjà les draperies s'épaississent et se compliquent et, pour la première fois, la tête n'est plus conventionnelle; c'est un véritable portrait, sans doute celui d'un des hommes les plus distingués de l'époque; et, à mon sens, il n'y a aucune inconvenance à choisir, pour représenter un prophète ou un apôtre, une figure aussi sérieuse, aussi pensive, aussi intelligente. Je maintiens le nom sous lequel cette statue est ordinairement désignée, mais il est inexact. Cette statue en effet a dû être faite dans la décade de 1420 et ne saurait être la statue d'*Abacuc*, que nous savons avoir été commandée à Donatello seulement en 1435. La statue faite en 1435 pourrait être celle que nous appelons aujourd'hui l'*Ezéchiel*.



Abacuc du Campanile



Le Pogge
(*Cathédrale de Florence*)

La statue désignée improprement sous le nom du *Pogge* est dans la même manière. A voir le dessin plus large de la draperie, les recherches nouvelles par lesquelles Donatello tente de modifier les formes qu'il a si souvent reproduites, soit en drapant plus largement la robe sur la poitrine, soit en disposant avec plus de liberté le manteau sur l'épaule, on doit penser que cette statue est postérieure à l'Abacuc. La tête du Pogge, sans être plus belle que celle de l'Abacuc, indique toutefois un ciseau plus souple et plus savant. Comme date, nous devons être ici aux environs de 1420. M. Semper,[1] qui a fait une étude très attentive de ces statues, a supposé que la statue dite le *Pogge* devait appartenir aux dernières années de Donatello, à la décade de 1450. En effet la statue représente un homme âgé de soixante ans environ, et si elle est réellement le portrait du Pogge, né en 1380, nous sommes obligés de la reporter à la date indiquée par M. Semper. Mais comme le style de cette œuvre doit la faire classer antérieurement à 1430, nous devons renoncer à la considérer comme représentant le Pogge. Je ferai du reste remarquer qu'aucun document ne justifie cette appellation qui est purement hypothétique.

(1) *Donatello, seine Zeit und Schule*, p. 131.

Le *S. Louis*, statue en bronze faite en 1422 pour un des Tabernacles d'Or San Michele, est aujourd'hui placée, dans des conditions très défavorables, sur la porte intérieure de l'église Santa Croce. Comparé aux deux œuvres précédentes, le S. Louis marque un pas de plus dans la recherche de la complication des draperies, dans la volonté de s'éloigner de la simplicité, pour produire des effets pittoresques. La tête est exquise et l'on y trouve en même temps une sincère observation de la nature et l'idéale expression d'un tendre sentiment religieux. Et combien est admirablement observé le geste de cette main grasse et un peu molle qui se soulève légèrement pour bénir! Cette statue, dont on pourrait peut-être critiquer les proportions un peu courtes et les draperies trop surchargées, est fort malmenée par la critique. Vasari nous raconte qu'on reprochait à Donatello d'avoir donné une expression de niaiserie à son S. Louis et qu'il aurait répondu: « C'est à dessein que je l'ai fait ainsi; il fallait, en effet, que ce saint fut un peu niais pour quitter son royaume et se faire moine. » Vasari, nous le savons par le témoignage d'un de ses contemporains et collaborateurs, s'était ingénié pour inventer une série de petites anecdotes amusantes destinées à rompre la monotonie de sa longue histoire de l'art. En agissant ainsi, il avait une bien juste idée de notre pauvre intelligence, car, de tout ce qu'il a écrit, il semble que ce soient ses plaisanteries, et surtout les plus sottes, qui aient eu le plus de succès. Le lecteur, je pense, me saura gré de passer sous silence toutes ces puérilités; mais, dans le nombre, il en est qu'il est impossible de ne pas relever, tant elles sonnent faux lorsqu'on les applique aux grands maîtres du XVe siècle. Comment, lorsqu'il faisait une statue pour un des lieux les plus solennels de la ville, pour la place la plus en vue de cette façade d'Or San Michele, toute couverte de chefs-d'œuvre, peut-on supposer que, parlant de son œuvre, il se serait abaissé à une vulgaire et grossière plaisanterie, lui Donatello, le plus grave et le plus sincère des maîtres! Que Vasari ait rapporté une telle anecdote, cela nous prouve tout simplement qu'au XVIe siècle les artistes ne savaient plus avec quel respect devaient être traités les sujets religieux, et que, dans leur préoccupation exclusive de la forme et des habiletés du métier, ils étaient mal placés pour comprendre l'art idéaliste d'un maître tel que Donatello.

S. Louis
(*Santa Croce*)

Le *Zuccone* et l'*Ezéchiel* sont certainement les dernières statues monumentales faites par Donatello. Elles diffèrent sensiblement des précédentes; les vêtements sont drapés avec une audacieuse fantaisie et, pour la première fois, Donatello cherche à mettre à nu quelques parties du corps; c'est un bras dans le Zuccone, et, dans l'Ezéchiel, le bras, la poitrine et le bas de la jambe. Ces statues peuvent prêter à des appréciations bien diverses:

Zuccone
(*Campanile du Dôme*)

on peut dire que Donatello, dans sa recherche de la complication des étoffes et des attitudes tourmentées, a perdu le sentiment de la mesure et de l'harmonie des lignes, et en effet, à ce point de vue, ces œuvres ne valent pas celles qu'il avait faites sous l'influence des maîtres du XIVe siècle, par exemple le S. Jean du Dôme et le S. Georges d'Or San Michele; mais, ces réserves faites relativement à la pureté du style, quel extraordinaire intérêt ne présente pas un art si savant, apte à rendre la nature avec tant de fidélité et d'énergie! La tête du Zuccone, avec la gravité et la tristesse de son regard, l'énergie de ses traits, exécutée à miracle, est un des prodiges de l'art. Vasari, sans doute, ne nous a pas trompés en nous rapportant que Donatello tenait cette œuvre en particulière estime, et qu'il avait coutume de dire lorsqu'il voulait affirmer quelque chose « par l'amour que je porte à mon Zuccone. » (1)

Il est très difficile de classer toutes ces statues et de leur assigner une date précise. Il serait possible que les statues du *Zuccone* et de l'*Ezéchiel* fussent sensiblement postérieures à toutes les autres. Nous savons du reste, par les livres du Dôme, que Donatello reçut, en 1435, la commande d'une statue de Prophète, qui pourrait bien être la statue que nous appelons aujourd'hui l'*Ezéchiel*.

Ezéchiel
(*Campanile du Dôme*)

Ces dernières statues, qui sont les véritables sœurs des Prophètes du Puits de Moïse de Dijon, peuvent être considérées comme une des dernières manifestations de l'esprit gothique en Italie. Le grand art de la statuaire monumentale, qui a eu trois siècles de splendeur, du XIIe siècle au début du XVe, va disparaître, et la cause proviendra de ce fait que les nouveaux édifices, créés par les architectes de la Renaissance, ne réserveront plus aux sculpteurs la place importante qui leur avait été donnée dans les Cathédrales gothiques.

(1) Sur les bases de ces deux statues on lit les noms *David rex* et *Salomone rex;* mais ces mots désignent les statues qui étaient primitivement placées sur ces deux bases et qui, enlevées pour faire place aux œuvres de Donatello, sont aujourd'hui sur la paroi septentrionale du Campanile. Les statues de Donatello ne représentent ni le roi David, ni le roi Salomon, mais des Prophètes, et c'est ce qui justifie le caractère violent et farouche qu'il leur a donné.

S. Jean Baptiste
(*Musée de Berlin*)

Jusqu'ici nous avons noté, au fur et à mesure que nous les avons rencontrées, les influences exercées par la France sur l'art florentin, et nous avons vu combien, depuis le XIIIe siècle jusqu'aux premières années du XVe, ces influences ont été multiples;[1] mais ici c'est pour la dernière fois que nous les constaterons. A partir du XVe siècle la France perd la prépondérance artistique, et Florence en hérite. C'est Florence qui désormais va dominer sur l'Italie et sur l'Europe entière. A la fin du XVe siècle, lorsque les français, sous la conduite de Charles VIII, traverseront la Toscane, ils seront émerveillés de la splendeur de l'art florentin; à leur tour ils deviendront les disciples de l'Italie et, depuis lors, pendant trois siècles, l'art français ne cessera de s'inspirer de l'art italien.

Il y a quelques années, le Musée de Berlin achetait, au Palais Strozzi, de Florence, une statuette en bronze représentant *S. Jean Baptiste*. M. Bode, d'une hardiesse si souvent heureuse et féconde en conséquences, pense que ce S. Jean pourrait être la statue commandée à Donatello, en 1423, pour les Fonts baptismaux d'Orvieto. En reconnaissant la haute valeur de cette statue et son caractère nettement donatellesque, je noterai seulement qu'il convient de ne considérer que comme une hypothèse son classement dans l'année 1423; certains caractères de cette statue, notamment l'expression dramatique du visage et les plis de la draperie assez semblables à ceux de l'Ezéchiel, font supposer qu'elle est d'une époque plus récente.

En 1427, Donatello fit, pour les Fonts baptismaux de Sienne, un bas-relief représentant le *Festin d'Hérode*, deux statuettes de la *Foi* et de l'*Espérance*, et deux figurines d'*Anges*: le tout en bronze.

Dans le *Festin d'Hérode*, Donatello tente de créer une forme nouvelle

Festin d'Hérode (*Baptistère de Sienne*)

(1) Sur ces influences, consulter le livre très-important d'EULART: *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*.

du bas-relief. Comme Ghiberti, il décore richement les fonds par des motifs d'architecture et, comme lui, il dispose ses personnages sur plusieurs plans, cherchant à donner à son bas-relief l'aspect d'une œuvre peinte. Mais, si le but de Donatello est le même que celui de Ghiberti, ses procédés sont différents. Ghiberti avait eu recours à des hauts-reliefs excessifs, allant, pour mettre plus de profondeur dans son œuvre, jusqu'à détacher en plein relief les figures du premier plan. Chez Donatello rien de semblable, et les profondeurs sont obtenues, moins par la saillie des premiers plans que par l'effacement des figures éloignées. Ghiberti, surtout dans sa première porte, n'avait pas entrevu de telles ressources; même pour les figures les plus éloignées il s'était cru obligé d'employer de forts reliefs, de telle sorte que, malgré la saillie exagérée des premiers plans, son œuvre est confuse, trop encombrée, et manque d'atmosphère. Mais là où Donatello diffère le plus de Ghiberti c'est par l'énergie de sa pensée. Cet art d'exprimer les sentiments, que nous allons voir si admirable dans les dernières années de sa vie, apparaît déjà ici avec une réelle maîtrise, dans le mouvement de la foule, dans le geste d'horreur du roi Hérode, dans l'épouvante et la fuite éperdue des petits enfants.

L'Espérance
(*Baptistère de Sienne*)

Tout à fait charmante est la statuette de la *Foi* et surtout celle de l'*Espérance*, figure jeune et souple, si expressive par son regard animé et le joli geste de ses mains tendues vers le ciel.

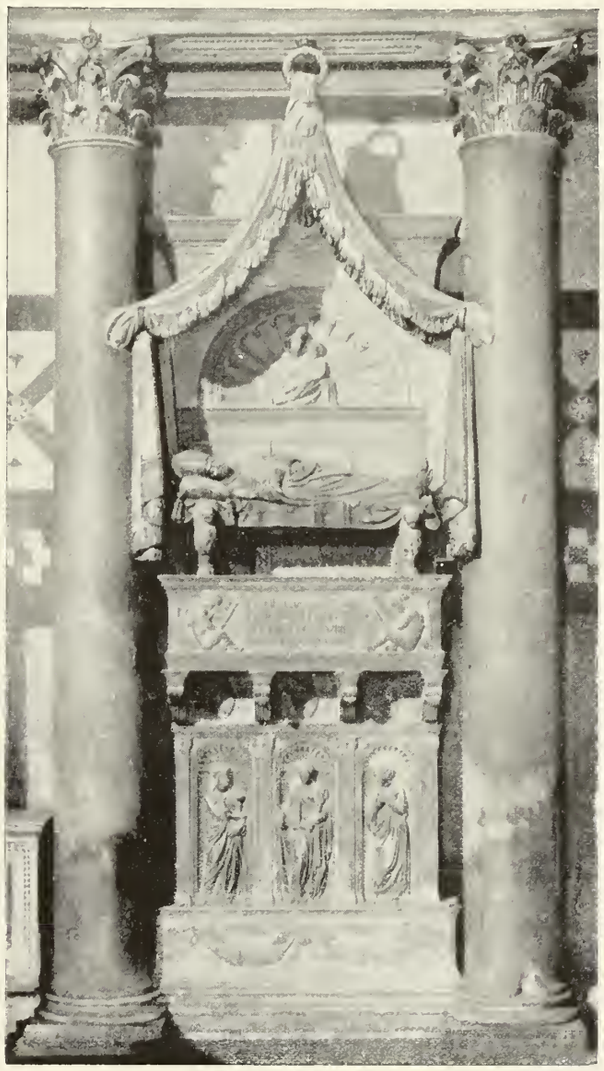
La partie supérieure des Fonts baptismaux est décorée de petits *Anges*, dont deux sont l'œuvre de Donatello. Une réplique en bronze de l'un de ces Anges se voit au Musée du Bargello. Ces statuettes sont très intéressantes, car ce sont les premiers nus que nous trouvons dans l'œuvre de Donatello, et il ne faut pas oublier que nous sommes déjà à l'année 1427.

Pendant son séjour à Sienne, Donatello fit encore, pour la Cathédrale, la Pierre tombale de l'évêque Pecci. On remarquera que, dans cette œuvre faite par Donatello seul, sans l'aide d'aucun collaborateur, il n'y a pas trace d'ornements antiques.[1]

A cette époque commence une collaboration avec Michelozzo, qui dura de longues années, et à laquelle nous devons trois œuvres capitales: les Tombeaux du Pape Jean XXIII et du Cardinal Brancacci, et la Chaire de Prato. – Les Tombeaux du Pape Jean XXIII et du Cardinal Brancacci ont été, au point de vue architectural, un véritable événement en

(1) Alinari, num. 8971.

Italie, une des premières créations du style nouveau de la Renaissance. Je pense que les parties architecturales de ces Tombeaux ont été l'œuvre personnelle de Michelozzo. En effet elles n'ont aucun rapport avec les œuvres faites par Donatello seul, tandis qu'elles ressemblent beaucoup aux œuvres de Michelozzo. J'étudierai donc l'architecture de ces Tombeaux dans la vie de ce maître.



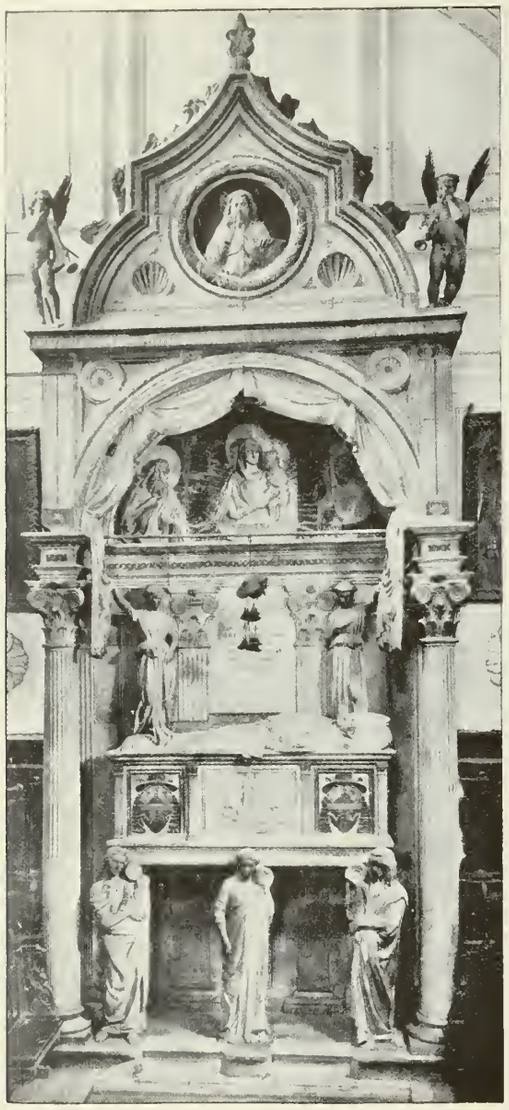
Tombeau du Pape Jean XXIII
(Baptistère de Florence)

Quant à la sculpture proprement dite, elle est pour la plus grande partie l'œuvre de Donatello. Le Tombeau du Pape Jean XXIII, terminé en 1427, mais commencé plusieurs années auparavant, comprend, comme statuaire, les trois Vertus théologales représentées en demi-relief dans des niches, la Statue couchée du défunt, et une petite Madone dans le tympan. C'est un art gracieux qui se rattache à celui du S. Jean Baptiste du Campanile et du David de marbre du Bargello, mais les draperies de style plus souple et les expressions vives des figures rappellent surtout les œuvres faites de 1420 à 1425, telles que le Pogge et le S. Louis.

Dans les trois Vertus théologales, Vasari a justement remarqué que la *Foi* n'avait pas la même beauté que les deux autres Vertus et il l'a attribuée a Michelozzo, ce qui n'est pas invraisemblable. On notera que la *Charité* tient une corne d'abondance et que Donatello ne cherche pas encore à profiter de l'occasion, cependant bien naturelle que lui offrait le motif de la Charité, pour représenter des petits enfants nus. La figure de l'*Espérance* est charmante; le joli mouvement des mains jointes et de la tête levée amoureusement vers le ciel, qui rappelle l'Espérance de Sienne, est un geste qu'affectionne Donatello et qu'il reprendra plus tard dans la Madeleine.

La statue du Pape, qui est en bronze, est placée très haut et se voit mal. A en juger d'après ce que l'on entrevoit, le style des draperies est sobre et la figure est modelée avec largeur, mais sans avoir, à beaucoup près, la finesse de la figure du Pogge ou du Zuccone. Je parlerai ultérieurement de la figure de Madone qui surmonte le Monument.

Le Tombe du Cardinal Brancacci[1] est une œuvre bien autrement intéressante. Comme pour la Tombe du Pape Jean XXIII, j'estime qu'il faut attribuer à Michelozzo la partie architecturale et j'en renvoie l'étude au chapitre qui sera consacré à ce maître. Quant à la sculpture, tout au moins pour la partie principale, c'est le style de Donatello à son plus haut degré de beauté; c'est lui qui a créé ces deux figures d'Anges qui veillent debout au chevet du mort. Jamais l'art chrétien n'a conçu de pensée plus haute et, devant la mort, au seuil de l'éternité, évoqué de figures plus augustes. La statue couchée du Cardinal, non moins belle, est sculptée avec une énergie de ciseau qui rappelle la manière du Zuccone et de l'Ezéchiel.



Tombeau du Cardinal Brancacci
(*Eglise San Nilo à Naples*)

Le devant du sarcophage est orné d'un bas-relief représentant l'*Assomption* de la Vierge. Donatello donne ici le premier exemple d'une forme à laquelle il ne cessera de s'intéresser et qu'il ira toujours en perfectionnant. C'est l'art de traiter la sculpture avec des reliefs peu accentués, évitant les saillies qui ont l'inconvénient de mettre des ombres trop fortes, pour donner à toute l'œuvre une grande douceur et l'envelopper d'une harmonieuse lumière. C'est un art raffiné, d'une distinction et d'une saveur artistique exceptionnelle, art très difficile sans doute, car si Donatello a eu de nombreux imitateurs, il n'a pas eu de rivaux. Donatello ayant à représenter la Vierge dans le ciel, escortée et soutenue par les anges, s'ingénie à baigner le bas-relief de lumière, et, seule, une légère saillie met une valeur autour du visage de la Vierge et le souligne. Pour la première fois, Donatello, dans le dessin des anges, s'intéresse à ces recherches de mouvements et de raccourcis qui le préoccuperont si vivement dans la suite. Et quelle trouvaille que cette attitude de la Vierge, si modeste, si craintive, si rentrée en elle même! Quelle prière dans ses mains jointes! Quel amour dans ses beaux yeux! [2]

(1) Cette Tombe, destinée à l'église S. Nilo de Naples, a été sculptée à Pise.
(2) Voir la gravure à la fin du chapitre.

L'art funéraire de Donatello et de Michelozzo était trop sévère pour que l'école florentine put l'adopter. Cette école, toute éprise de joie et de sourire, allait, jusque dans les pierres dressées sur les tombes, dire son amour de la vie. A côté des monuments austères et graves conçus par Donatello et Michelozzo, nous verrons les Florentins, à la suite de Desiderio, créer des œuvres délicieuses, toutes couvertes d'arabesques, des nids de fleurs peuplés de petits enfants, des berceaux plus que des tombes; demeures charmantes, mais où n'habite plus l'âme des morts.

Tombeau du Cardinal Brancacci
(Détail)

Deuxième période

(1433 à 1444)

En 1433, Donatello fait le voyage de Rome. Les critiques sont à peu près d'accord aujourd'hui pour penser que le voyage de 1433 est le seul que Donatello ait fait à Rome, et l'on croit que Vasari s'est trompé en parlant d'un premier voyage fait en 1403, en compagnie de Brunelleschi. « Si Donatello, dit avec raison M. von Tschudi,[1] est allé à Rome en 1403 pour étudier les œuvres d'art antique, il est bien étrange que l'on ne retrouve, dans aucune de ses œuvres, la trace de ces études. »

L'*Autel*, fait en 1433 pour S. Pierre de Rome, nous montre, pour la première fois, un travail d'architecture, dans le style antique, dû à la main de Donatello. Si l'on admet que Michelozzo a fait l'architecture des Monuments du Pape Jean XXIII et du Cardinal Brancacci, nous ne pouvons citer dans l'œuvre de Donatello, comme travail antérieur de sa main, que le Tabernacle du S. Georges fait en 1416, et c'est un travail encore complétement gothique. Dans l'Autel de Rome de 1433, Donatello, suivant le style créé par Brunelleschi et Michelozzo, proscrit tous les souvenirs gothiques. Nous le voyons employer les pilastres cannelés, les chapiteaux composites et les frontons; mais on remarquera avec quelle naïveté il fait encore usage de telles formes. En particulier les chapiteaux ressemblent plus à des chapiteaux du XIIe siècle qu'à des chapiteaux de la belle antiquité classique. – Au sommet de l'autel, sur une large frise, est représentée la *Mise au Tombeau,* sculptée en reliefs très faibles, dans le style même de l'Assomption du

(1) *Donatello e la critica moderna*, p. 9.

Monument Brancacci. Au point de vue de l'expression dramatique, ce relief est une des premières recherches du maître et, plus encore que le Festin d'Hérode de Sienne, il est l'annonce de ce grand style que nous admirerons dans l'Autel de Padoue et les Chaires de S. Laurent. Au bas de l'Autel, faisant cortège à l'image de la Vierge miraculeuse, auquel le Tabernacle était destiné à servir de cadre, de petits anges se tiennent debout en adoration. C'est un des premiers types de ces délicieuses figurines d'enfants qui vont désormais tenir une si grande place dans l'œuvre du maître.

Tabernacle (S. Pierre de Rome)

Pendant son séjour à Rome, Donatello fit, pour l'église d'Ara Cœli, la *Pierre tombale de l'Archevêque Crivelli.*[1] Dans la niche qui entoure l'Archevêque, on remarque déjà quelques formes inspirées de l'art antique, et, comme cette œuvre est tout entière de la main de Donatello, elle peut servir d'étude pour constater la naïveté de son style lorsqu'il s'est inspiré de l'art antique, et elle confirme les renseignements fournis sur ce point par l'Autel de S. Pierre.

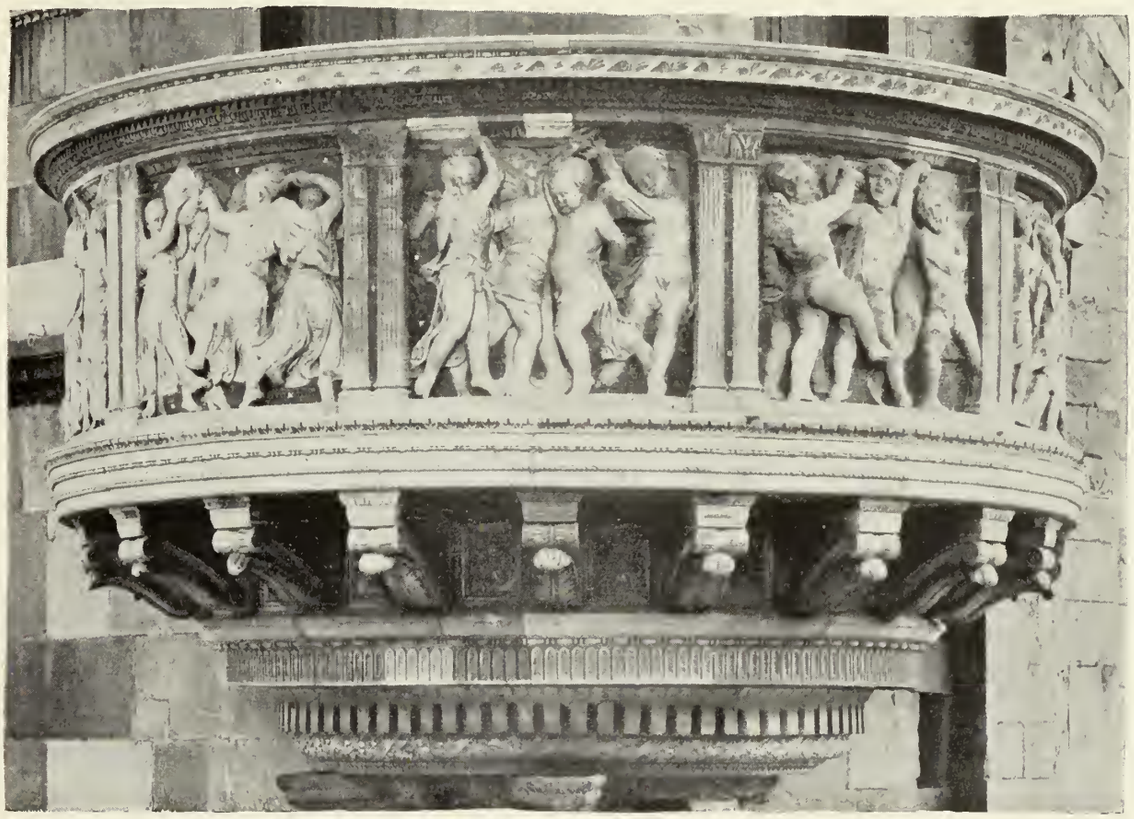
Le bas-relief, la *Remise des Clefs à S. Pierre,* de Londres, a été fait sans doute par Donatello à la même époque, car on y trouve le même style que dans l'Assomption du Monument Brancacci et la Mise au tombeau de l'Autel de S. Pierre.

Au moment où Donatello et Michelozzo terminaient la Tombe du Cardinal Brancacci, ils recevaient la commande d'une œuvre tout à fait différente de celles qu'ils avaient faites jusqu'alors. Ils sont chargés de faire, pour la façade du Dôme de Prato, une *Chaire*

(1) Alinari, num. 6115.

destinée à l'exposition de la Ceinture de la Vierge, relique précieuse conservée dans cette église. Mais il résulte des documents que cette Chaire, commandée en 1428, n'a été commencée qu'en 1433, après le retour de Rome.

Les petits anges que nous avons admirés à l'Autel de S. Pierre, mais qui n'y jouaient encore qu'un rôle accessoire, deviennent le motif principal de la *Chaire de Prato.*



Chaire de Prato

De même que, sur l'Autel de Rome, Donatello avait fait prier des Anges devant l'image de la Madone, de même, dans la Chaire de Prato, il déroule une longue procession de petits Anges, courant, jouant, chantant, célébrant les louanges de la Vierge, et certes il était difficile de trouver un motif plus charmant, plus en rapport avec l'œuvre qu'il s'agissait de décorer.

On remarquera le fond en mosaïque d'or sur lequel se détache la ronde des Anges. C'est la première tentative de Donatello dans la recherche de brillants effets décoratifs.

L'architecture de la Chaire est, je pense, l'œuvre de Michelozzo, mais c'est à Donatello que j'attribuerais le *Chapiteau de bronze* qui sert de base à la Chaire et la relie au pilier de l'Eglise. Il serait impossible par une description de faire comprendre l'ordonnance de cette œuvre si différente de tous les modèles fournis par l'antiquité, d'indi-

quer la complication de ces feuillages, de ces rinceaux, de ces rubans au milieu desquels sont disposées une foule de petites figures nues. C'est une œuvre empreinte de la plus délicieuse fantaisie, dans un style original qui s'éloigne de la correction classique de Michelozzo, et telle que Donatello, avec son esprit inventif, était seul capable de la concevoir. Mais, si l'on ne peut pas rattacher ce chapiteau à quelque modèle de l'art romain, c'est de cet art néanmoins que dérivent certaines figures qui le décorent, par exemple les deux figurines placées sur les volutes. Ici toutefois, comme dans la plupart des œuvres qui vont suivre, cette imitation n'apparaît que dans les figures accessoires; presque toujours Donatello, dans les parties maîtresses de son œuvre, crée des formes originales, et c'est ainsi que lui appartient en propre ce charmant petit ange, aux ailes éployées, qui met une si jolie note au sommet du chapiteau.

Chapiteau de la Chaire de Prato

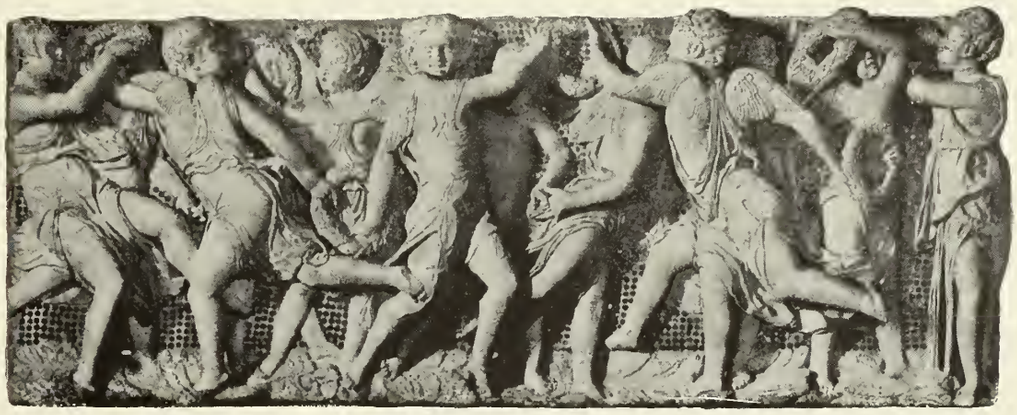
Le motif de la Chaire de Prato séduisit Donatello; il pensa qu'il ne l'avait pas épuisé, qu'il pouvait le varier et le perfectionner, et il le reprit lorsqu'il reçut la commande d'une *Cantoria* pour la Cathédrale de Florence. Cette Cantoria qui est, à juste titre, une des œuvres les plus populaires du maître, est caractéristique de ses recherches dans l'âge moyen de sa vie. Ce n'est plus l'art solennel de ses premières années, ce n'est pas la violence de ses dernières; c'est un art plus doux exprimant à merveille les ardeurs et les joies de la vie.

Dans toute cette période les enfants vont tenir le premier rang. Personne ne les a plus aimés, et seul Rubens a su leur faire une aussi large place dans ses œuvres. Donatello a composé des œuvres entières avec des motifs enfantins, telles que les *Rondes* de la chaire de Prato et de la Cantoria du Dôme, les *Jeux bachiques* du piédestal de la *Judith*, les *Musiciens* de Padoue; en outre, il n'est, pour ainsi dire, pas une seule de ses œuvres où une petite place ne leur soit réservée. Partout, même là où sa présence est la plus inattendue, un enfant se voit comme une signature. A Sienne, dans le *Festin d'Hérode*, le bourreau met en fuite deux enfants tout épouvantés; à Padoue, dans les foules qui assistent aux miracles du saint, toujours quelque enfant est pendu aux jupes de sa mère. Même dans les *Pieta*, dans un motif où personne n'a songé à les faire intervenir, Donatello en fait des acteurs principaux, et, sur le corps du Christ, il verse les larmes des petits enfants.

Donatello devait apporter, dans l'observation de l'enfant, cette lumineuse intelligence qui brille dans la moindre de ses œuvres. L'idée essentielle qu'il s'en est faite est que l'enfant est un être qui bouge et qui crie. Là où tant d'autres ne voient qu'une jolie poupée rose toujours gracieuse et riante, Donatello observe la vie naissante, l'activité

FLORENCE - OPERA DEL DUOMO
CANTORIA - DONATELLO

d'un organisme jeune, le bruit et l'action. Comme elle court, comme elle saute, cette longue farandole qui se déroule sur la chaire de Prato et la Cantoria de Florence; comme ils sont fous les petits vendangeurs de la *Judith;* comme ils chantent bien les musiciens de Padoue; comme ils ont peur à Sienne; comme ils pleurent dans les *Pieta;* comme ils sont hardis ou craintifs sur les corniches de Santa Croce! Quel monde turbulent et quelle variété! Le secret du génie de Donatello est dans l'intensité de son observation, sa fidélité



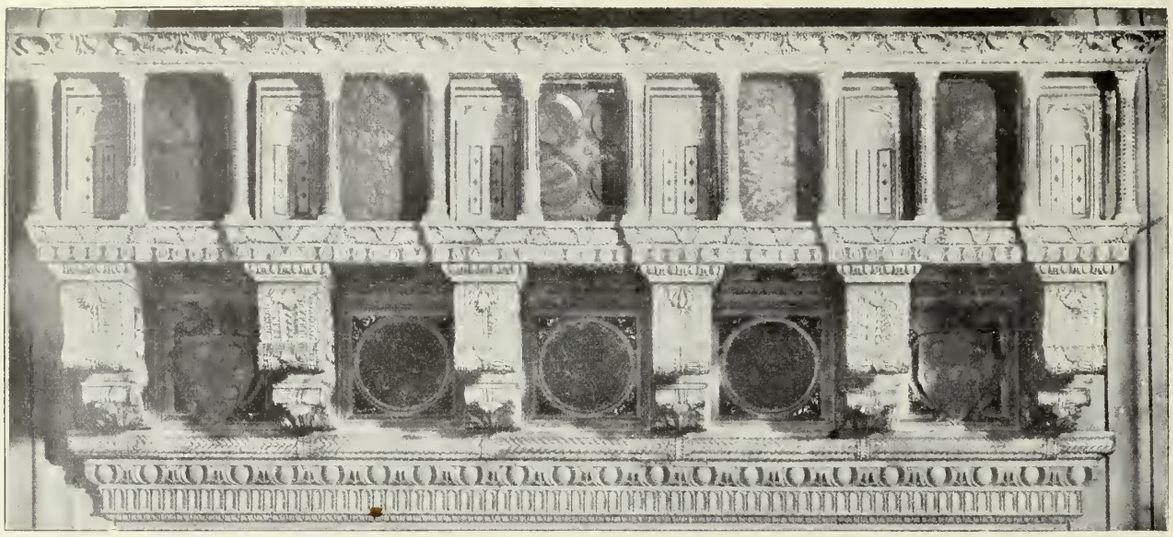
Enfants de la Cantoria du Dôme de Florence

à la nature et l'accord intime entre l'œuvre et la pensée. Place-t-il des enfants sur une corniche? il pense aussitôt aux divers sentiments que fera naître cette situation anormale; chez les uns la peur, chez d'autres la jactance, et au lieu d'une œuvre banale nous avons une œuvre qui a tout le charme de la vie.

Au point de vue architectural, la *Cantoria* est le chef-d'œuvre de Donatello. Il suffit de la comparer à la Chaire de Prato, dont l'architecture est de Michelozzo, pour comprendre quelle différence il y a entre l'art classique, correct, mais un peu froid, de Michelozzo et l'art désordonné, mais si extraordinairement brillant et pittoresque, de Donatello. Certes, vers 1440, l'architecture antique était bien connue à Florence; Donatello savait selon quelles règles les Grecs et les Romains dessinaient leurs colonnes, leurs chapiteaux, leurs corniches et leurs consoles et c'est bien volontairement qu'il les modifie selon les caprices de sa fantaisie. On a coutume de ne pas tenir compte du style architectural de Donatello et de répéter le mot de Vasari qui dit que Donatello se promenait dans Rome « senza aprir mai li occhi all'architettura. » La vérité est que peu d'artistes, au XVe siècle, ont fait des efforts comparables aux siens pour créer un style ornemental.

Dans les bas-reliefs de la chaire de Prato, Donatello avait employé la mosaïque pour orner le fond sur lequel se déroulent ses rondes d'enfants. Dans la *Cantoria* de Florence, la mosaïque prend une importance beaucoup plus grande encore; non seulement elle sert de fond aux bas-reliefs, mais elle décore les colonnes, les frises, les consoles. Je suppose que cette prédilection pour la mosaïque fut la conséquence de son séjour en 1433,

dans cette ville de Rome, où il pouvait admirer tant d'œuvres du Moyen-âge et de l'atelier des Cosmati. En sa qualité de florentin, Donatello était déjà prédisposé à aimer cette ornementation. On sait en effet combien la mosaïque avait été employée par les sculpteurs et les architectes du XIVe siècle, notamment dans la décoration de la façade de la Cathédrale. Mais Donatello ne se contente plus de la mosaïque à la florentine, qui consiste dans



Cantoria de S. Laurent

l'emploi de marbres de couleur d'une certaine dimension, et qui mérite plutôt le nom de marqueterie que celui de mosaïque; il adopte la mosaïque romaine, la vraie mosaïque, qui est composée de petits morceaux de marbre ou de cubes de verre, tantôt colorés, tantôt recouverts d'une couche d'or.

On sait que la Cantoria de Donatello était depuis longtemps déposée en fragments au Musée du Bargello, et qu'elle est aujourd'hui exposée au Musée du Dôme, après avoir été reconstituée très habilement par le regretté architecte del Moro. Cette Cantoria a pu être refaite presque entièrement avec les parties originales. Pour que la Chaire soit complète, il ne manque que les deux têtes de bronze qui garnissaient les deux médaillons de la partie inférieure. Ces têtes de bronze sont perdues depuis longtemps.

La reconstitution de cette Cantoria comporte toutefois une observation. La hauteur du corps principal était donnée par la hauteur des colonnes; or les bas-reliefs n'étaient pas assez grands pour remplir tout l'espace entre la base et la corniche. M. del Moro a résolu la difficulté en plaçant au dessus des bas-reliefs une large bande de mosaïque. C'était un problème très difficile, mais je crois que la solution adoptée ne reproduit pas l'ancien état de choses et est contraire à l'esprit même de Donatello. Si l'on observe en effet toutes les parties de la *Cantoria*, si l'on étudie les autres œuvres décoratives de Donatello, et notamment la Chaire de Prato, on remarquera que Donatello a horreur de la monotonie

et surtout des parties vides. Il faut voir avec quel art admirable, dans la Chaire de Prato, il emplit tout le bas-relief, allant jusqu'à faire déborder ses figures sur les parois de leur cadre. Que fallait-il donc faire? Peut être, tout d'abord, placer, sous le relief des enfants, une légère plinthe semblable à celle de la Chaire de Prato, et cette plinthe eut été ici d'autant plus justifiée que la *Cantoria* devait être placée très haut et que la corniche inférieure, par sa saillie, pouvait cacher une partie de ce joli sol jonché de fleurs sur lequel se déroule la ronde des petits enfants. Mais surtout, et c'était là, je crois, la vraie solution du problème, il fallait placer au dessus des bas-reliefs, en imitation de ce qui se voit à Prato, une bordure sculptée qui aurait eu le grand avantage de rattacher les reliefs à la corniche supérieure, de supprimer la ligne trop dure de cette corniche se profilant aujourd'hui sans transition avec les parties inférieures, et qui aurait très avantageusement remplacé les parties trop uniformes et trop molles de la mosaïque par une ligne plus ferme de sculptures en relief.

L'Annonciation
(Eglise de Santa Croce)

Donatello a fait une seconde *Cantoria*, celle de l'église S. Laurent. Cette Cantoria ne comprend pas de figures; elle est exclusivement composée de formes décoratives qui ont le plus grand rapport avec celles de la Cantoria de la Cathédrale. C'est la même disposition générale, le même emploi des colonnettes, la même profusion de la mosaïque. En fait de formes nouvelles on remarquera le motif d'ailes de la plinthe et le motif de dauphins de la corniche supérieure. Comme à la Cantoria de la Cathédrale les consoles sont couvertes de la plus luxuriante ornementation.

On peut affirmer que le bas-relief de l'*Annonciation*, de l'église Santa Croce, ne remonte pas aux années de jeunesse de Donatello, à l'année 1406, comme on le dit souvent. Le style du Tabernacle qui encadre la scène en est une preuve absolument convaincante. Et on voit ici de quelle importance il peut être, pour l'histoire de la sculpture, de déterminer avec la plus grande précision les transformations de l'architecture à Florence, dans la première moitié du XVe siècle. Or, en 1406, il n'y a pas encore trace du moindre changement dans le monde gothique. Je l'ai montré plus haut: les premiers monuments, où l'influence de l'antiquité se manifeste, sont le Portique de l'Hôpital des Innocents de Brunelleschi (vers 1420), le Tabernacle d'Or San Michele, par Ghiberti (1422), les Fonts baptismaux de Sienne (1427) et la Sacristie de S. Laurent faite dans la décade de 1420. Il résulte de l'étude de ces divers monuments qu'il est impossible de supposer qu'avant 1430 un maître quelconque ait pu créer une œuvre aussi inspirée du style antique que le Tabernacle de l'Annonciation.

Anges de l'"Annonciation" de Santa Croce

Si, dans les œuvres de Donatello même, on cherche des points de comparaison, on remarquera que le Tabernacle du S. Georges à Or San Michele, de 1415, et la Pierre tombale de l'Evêque Pecci, de 1426, n'ont encore rien d'antique. L'Annonciation est de style plus avancé que l'Autel de S. Pierre de Rome, qui date de 1433, et c'est à la Cantoria du Dôme, faite de 1433 à 1440, qu'il faut la comparer. C'est la même surcharge de la décoration, la même richesse, obtenue là par des mosaïques et ici par des arabesques dorées. Le dessin des ornements de l'Annonciation est du reste très semblable aux ornements qui décorent les parties intérieures des consoles de la Cantoria. Je crois donc qu'il faut placer l'Annonciation aux environs de 1435.[1] Cette date avancée est justifiée du reste par le style des groupes d'enfants qui surmontent le monument. Ces enfants par la souplesse et la vérité des mouvements, sont dignes d'être comparés aux enfants de la Cantoria.

Ce qui, sans doute, n'a pas permis aux critiques de se mettre d'accord sur la date de cette œuvre, ce sont certaines particularités du groupe principal. On ne trouve pas,

(1) Comme renseignement sur le style décoratif florentin, je signale le Cadre en marbre fait en 1433 par les artistes Jacopo di Bartolomeo de Settignano et Simone di Giovanni Ferrucci de Fiesole, pour le tableau commandé à Fra Angelico par la Corporation des Rigattieri. Cette œuvre qui est encastrée dans un des murs de l'ancien réfectoire du Couvent de S. Marc est très importante pour l'histoire de l'art décoratif italien, pendant cette époque de transition qui voit le style classique se substituer au style gothique. Dans ce Tabernacle, l'imitation classique est moins avancée que dans le Tabernacle de Donatello, et c'est une raison de plus à invoquer pour ne pas classer cette dernière œuvre antérieurement à l'année 1433.

Enfants de l'"Annonciation" de Santa Croce

dans les figures de l'Ange et de la Vierge, la perfection de technique, la rare finesse d'exécution, dont Donatello avait déjà fait preuve dans quelques œuvres de cette époque. Cela tient peut-être à ce que la matière employée, qui n'est ni le marbre, ni le bronze, ni la terre cuite, mais la pierre bleue de Florence, au grain un peu grossier, ne permettait pas une taille trop caressée.

Quant au sentiment de l'œuvre il est à louer sans réserves; la scène si charmante de l'Annonciation est rendue ici avec tout le respect et le recueillement inspirés par le plus pur sentiment religieux. (1)

On n'oubliera pas d'observer la naïveté, ou plutôt l'indépendance, dont Donatello fait preuve dans l'emploi des formes antiques. Les chapiteaux et les bases des pilastres sont composés des formes les plus étranges, et il n'y a pas d'exemple, dans l'antiquité, de l'emploi d'oves et de

Fontaine de la Villa di Castello

(1) Nous donnons aussi la gravure des deux autres enfants qui surmontaient cette œuvre. A présent ils se trouvent dans le Musée de S.ta Croce et sont peu connus.

rosaces cannelées pour décorer des frises ou des corniches. Au point de vue architectural cette œuvre est très curieuse car, avec la *Cantoria*, elle représente, de la façon la plus typique, le style du maître, et elle nous montre combien, tout en s'inspirant de l'antique, il différait du style classique de Michelozzo.

Vasari dit que Donatello fit deux fontaines, l'une pour les Médicis, l'autre pour les Pazzi. Si l'on prête créance au dire de Vasari, on peut attribuer à Donatello la fontaine qui est restée longtemps dans la Villa di Castello et qui est décorée de la devise des Médicis. Cette fontaine est actuellement dans le vestibule de la Galerie du Palais Pitti. C'est la plus belle vasque de fontaine que nous connaissions, et les analogies avec le style de Donatello, en particulier avec les ornements des deux Cantorie, sont assez notables pour justifier l'attribution proposée par Vasari.

Piédestal du Marzocco

La tradition veut que Donatello soit l'auteur du Lion, du Marzocco, tenant les armoiries de Florence, qui était placé primitivement sur le perron du Palais de la Seigneurie.[1] Aujourd'hui une reproduction en bronze a pris la place de l'original, qui est exposé au Musée National. Le caractère énergique de ce Lion et sa ressemblance avec le Lion du Symbole des Evangélistes de l'Autel de Padoue rendent très vraisemblable l'attribution à Donatello. Ce Lion se dresse sur un piédestal dont la ravissante décoration rappelle les œuvres que nous venons d'étudier et notamment certaines parties de la fontaine de la Villa di Castello.

J'ai cherché à grouper dans une même étude les œuvres décoratives de Donatello pour que le lecteur pût se faire une idée exacte de ce style, dont les caractères sont si particularisés et si intéressants à déterminer.

Tombeau de Jean de Médicis (Sacristie de S. Laurent)

Les plus importants travaux que Donatello fit, vers 1440, sont les travaux de la Sacristie de S. Laurent. Ils comprennent la Tombe de Jean de Médicis et la décoration des parois et de la voûte de la Sacristie.

(1) Gravé sur le frontispice.

Le *Tombeau de Jean de Médicis,* père de Cosme, sur les ordres duquel Brunelleschi avait construit la Sacristie de S. Laurent, est recouvert par une large table de marbre qui empêche de bien voir et d'admirer, comme elle le mériterait, l'œuvre de Donatello. C'est une œuvre de petites dimensions, modeste, mais charmante, ne comprenant, comme décoration, que des figures d'Anges tenant des cartels, des couronnes ou des guirlandes. Le motif d'Anges nus tenant une couronne se retrouve sur la Porte de la Chapelle Pazzi. Il serait intéressant de savoir si la Porte de la Chapelle Pazzi est antérieure au monument de Jean de Médicis. Mais, qui est l'auteur des sculptures de la Porte Pazzi ? Ne serait-ce pas Donatello lui-même ? Ces enfants nus tenant des guirlandes ne se voient guère que dans les œuvres de Donatello ou dans celles des maîtres inspirés de lui (voir comme exemple le Tabernacle du Conseil des Marchands à Or San Michele et la Porte du Cloitre de Santa Croce).

see p. 85

p. 159

p. 158

C'est, je crois, le premier exemple que nous puissions citer en Toscane de ce motif d'enfants nus tenant un cartel. Mais ce motif, qui dérive de l'art romain, n'avait sans doute pas complétement disparu au cours du Moyen-âge. En tous cas, on le trouve à une époque antérieure à Donatello, à Venise, dans le soubassement de l'église S. Marc, sur la face attenant au Palais Ducal.

Porte en bronze de la Sacristie de S. Laurent

La décoration de la Sacristie comprend deux Portes de bronze, deux groupes de saints, les balustrades du chœur, et les médaillons de la voûte représentant les quatre Evangélistes et quatre scènes de la vie des Saints.

Sans être une des pièces capitales de l'œuvre de Donatello, les deux *Portes* sont une de celles qui révèlent le plus la finesse de son intelligence et les infinies ressources dont il disposait. Ayant une porte à exécuter, Donatello reste fidèle à la tradition des grands artistes du Moyen-âge, et il conserve la division régulière, nettement marquée, qui

résulte de l'assemblage des diverses pièces de bois formant une porte. Chaque battant est divisé en cinq compartiments, entourés chacun d'une large bordure. Se rappelant les formes simples, si décoratives, des dyptiques consulaires et des ivoires bysantins, Donatello n'emploie pour toute décoration que deux personnages debout, motif qui, en se reproduisant uniformément dans chaque caisson, donne à la porte un bel effet décoratif. Et pour savoir de quelles ressources peut disposer le génie d'un artiste, il faut voir comment Donatello, sans rompre les lois de l'harmonie, a pu varier un thème aussi simple. Remarquons que Donatello a construit deux portes sur le même modèle et que le motif est reproduit vingt fois sans être jamais le même. Ces deux personnages qui marchent, pensent, écrivent, causent, discutent, tantôt gravement, tantôt avec la plus vive animation, créés avec tout l'esprit de Donatello, révélant sa merveilleuse habileté dans l'art de modeler une main, un pied, un bout d'étoffe, sont un des plus fins régals qui puissent réjouir l'œil d'un artiste.

S. Etienne et S. Laurent
sur la Porte de la Sacristie de S. Laurent

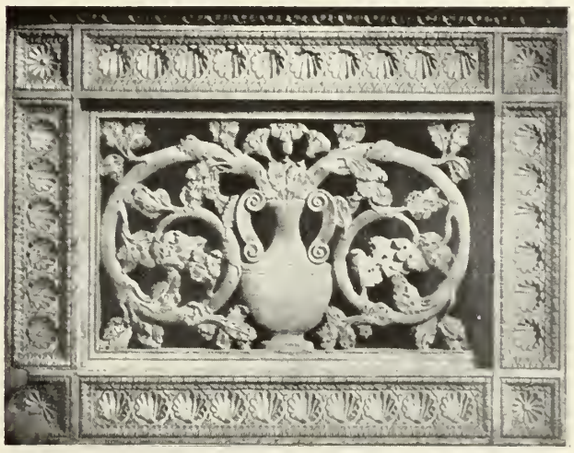
Le même motif de Saints réunis deux à deux a été employé par Donatello dans les grands reliefs en terre-cuite qui surmontent les deux portes. Les saints représentés sont d'un côté *S. Cosme et S. Damien*, de l'autre *S. Etienne et S. Laurent.*

Les médaillons en terre-cuite des quatre *Evangélistes* et des quatre *Vies des Saints* de la voûte sont les œuvres les moins connues de Donatello. Cela tient à ce qu'ils sont placés très haut et recouverts d'un affreux badigeon blanc; ils sont malaisés à voir et il n'est pas très facile d'en faire de bonnes photographies.

S. Jean Evangéliste dans la Sacristie de S. Laurent

Graves, pensifs, absorbés par leurs réflexions, les *Evangélistes* rappellent, avec moins d'agitation dans les mouvements, les figures des Portes de bronze. Mais un détail très particulier est à signaler; c'est dans les accessoires, soit sur le siège des Evangélistes, soit sur les tables placées devant eux, une imitation du style antique, plus importante et plus fidèle que toutes celles que nous avons vues jusqu'alors. Les tables des Evangélistes ne sont autre chose que des autels antiques; les sièges sont des chapiteaux, et l'on y voit représentées de petites scènes qui n'ont aucun rapport avec le motif des Evangélistes et que Donatello n'a mis là que pour avoir le plaisir de dessiner des figures nues. Mais, comme toujours, et je ne cesse d'insister sur ce point, les imitations d'art antique faites par Donatello ne portent que sur les parties accessoires. L'art antique n'a rien à revendiquer dans le motif principal des Evangélistes, ni dans la pose, ni dans le vêtement, ni dans l'expression des figures.

Un miracle (*Sacristie de S. Laurent*)



Balustrade dans la Sacristie de S. Laurent

Les quatre *Scènes de la vie des Saints* ne sont pas la partie la moins intéressante de la décoration de la Sacristie de S. Laurent. Ces bas-reliefs diffèrent sensiblement de ceux que nous avons précédemment étudiés, du *S. Georges* d'Or San Michele, du *Festin d'Hérode* de Sienne, de l'*Assomption* de Naples, de la *Mise au Tombeau* de Rome. Ici Donatello, poursuivant les mêmes recherches que Ghiberti, tente, grâce à l'emploi de la perspective, de créer des scènes compliquées, pleines d'animation. C'est la première forme de cet art qui va s'épanouir si brillamment dans l'Autel de Padoue et les Chaires de S. Laurent. Je n'insiste pas sur des œuvres que nous ne pouvons que très insuffisamment étudier. Je crois que, si l'on enlevait le badigeon qui les déshonore, on découvrirait des détails intéressants, et notamment, dans les parties architecturales qui servent de fond

Chérubins
(*Frise de la Sacristie de S. Laurent*)

Chérubin
Ecoinçon des groupes de Saints
(Sacristie de S. Laurent)

à la scène, quelques motifs d'ornementation qui ôteraient à ces bas-reliefs l'aspect un peu froid qu'ils ont actuellement.

Au Musée de Lille, est un petit bas-relief de marbre représentant le *Festin d'Hérode* qui est une reprise du motif des Fonts baptismaux de Sienne, traité dans une manière analogue à celle des médaillons de S. Laurent, manière caractérisée par l'emploi d'importants fonds d'architecture, par le mouvement des figures, leur espacement et leur disposition sur divers plans. Il me paraît difficile de douter de l'authenticité de cette œuvre qui est, je crois, le Donatello le plus certain que nous possédions en France.

Un style semblable se retrouve dans une œuvre moins belle, mais néanmoins intéressante, du Musée de Berlin représentant la *Flagellation.*

Le chœur de la Sacristie de S. Laurent a pour clôture une balustrade dont le motif ornemental, un vase d'où sortent de lourds rinceaux, est le développement des motifs qui ornent la face intérieure des consoles de la Cantoria. Cette balustrade, œuvre certaine du maître, est une pièce importante pour déterminer son style et le distinguer du style de ses contemporains et notamment de celui de Michelozzo.

Buste de S. Laurent

La frise qui fait le tour de la Sacristie est décorée de têtes de Chérubins en terre-cuite. Je crois que cette frise n'est pas de Donatello, car elle est conçue d'une manière trop monotone, se composant de deux têtes qui se répètent uniformément. De plus, ces petites figures sont d'un caractère trop fade pour être de la main du maître. C'est là toutefois un des points que la critique devrait étudier avec soin, car si l'on accepte l'attribution de cette frise à Donatello, on aurait là un argument pour maintenir dans son œuvre cette série de Bustes de petits enfants, d'un caractère gracieux et féminin, que l'on s'accorde aujourd'hui à restituer à Desiderio et à Antonio Rossellino. Je ferai remarquer qu'il y a, à la Sacristie même de S. Laurent, un argument pour faire douter de l'attribution de cette frise

à Donatello ; ce sont précisément d'autres têtes de petits Chérubins qui sont incontestablement de sa main. Elles se trouvent, au nombre de quatre, dans les écoinçons de l'encadrement des grands groupes de Saints qui surmontent les portes. Ces petites têtes si animées, si hardiment modelées crient le nom de Donatello, et leur énergie fait précisément, avec la mollesse des chérubins de la frise, un contraste qui montre combien il est impossible de lui attribuer cette dernière œuvre.

Buste en bronze du Bargello

Si l'on tentait de tirer argument de ce fait que toutes les sculptures de la Sacristie sont de la main de Donatello, et qu'ainsi il y a présomption pour que cette frise soit son œuvre, je ferais remarquer qu'à la Chapelle Pazzi, la frise ornée de terres-cuites, comme la frise de S. Laurent, est d'une époque tardive, très postérieure aux autres sculptures de la chapelle. Personne, je pense, ne voudra, à la Chapelle Pazzi, attribuer les agneaux et les têtes de chérubins de la frise, ni à Donatello, ni à Luca, ni à aucun des grands maîtres qui ont décoré cette chapelle. Je conclus que, à l'origine et selon le plan de Brunelleschi, les frises de la Sacristie de S. Laurent et de la Chapelle Pazzi ne devaient pas avoir de décoration. Et ceci est un fait qui n'est pas sans valeur au point de vue des caractères de l'architecture de ce maître.

Parlant ici de la Chapelle Pazzi, je rappellerai que j'ai déjà dit que Donatello pouvait être l'auteur des sculptures de la *Porte* de cette chapelle, et j'ajoute que sa manière se reconnait aussi dans les *Têtes d'Anges* qui décorent le Portique. Je parlerai de ces Anges en étudiant Desiderio da Settignano qui paraît avoir eu la plus grande part dans ce travail.

Sur une des armoires de la Sacristie de S. Laurent, on voit un *Buste de S. Laurent* en terre-cuite ; mais il est évident que ce buste n'appartient pas à la décoration de la Sacristie, et il n'y a aucune présomption pour le classer à la même époque que les travaux dont nous venons de parler. La nature du style fait supposer qu'il est postérieur aux travaux de Padoue. C'est une œuvre exquise, d'une rare finesse de sentiment et d'une perfection de technique inimitable. Le jeune diacre, vêtu de ses habits sacerdotaux, est représenté à mi-corps, la tête légèrement relevée, dans un joli geste qui dit bien l'énergie, la volonté, le calme souriant du jeune martyr. Le type de la figure, à la bouche nerveuse et fine en même temps, aux grands yeux purs, abrités sous une large arcade sourcilière,

est du charme le plus pénétrant, et, dans aucune œuvre italienne, on ne trouvera le dessin poussé à un plus haut degré de perfection. On admirera avec quel art, pour faire valoir la délicatesse du modelé des chairs, est disposée la chevelure en masses larges, où de hardis traits d'ébauchoirs font jouer violemment les ombres et les lumières, et, avec quelle science non moins parfaite, avec quel esprit, sont indiqués les détails du vêtement sacerdotal.

Ce buste n'est pas le seul que nous possédions de Donatello. Un *Buste en bronze* du Bargello, moins savant que le Buste de S. Laurent, nous montre quel était son style à une époque antérieure. Dans le modelé du front et des joues, dans le dessin du nez et de la bouche, nous ne retrouverons pas, il est vrai, la surprenante perfection du buste de S. Laurent, mais, dans cette énergique simplicité, nous reconnaîtrons la main du grand maître qui, ici, a su allier admirablement la gravité du caractère avec les traits de l'adolescence.[1]

Buste de S. Lussorio

On savait que Donatello avait fait, pour le Couvent d'Ognissanti de Florence, un buste en cuivre doré de *S. Lussorio,* destiné à servir de reliquaire. M. Supino a prouvé que ce buste devait s'identifier avec le buste existant à Pise dans l'église S. Stefano.

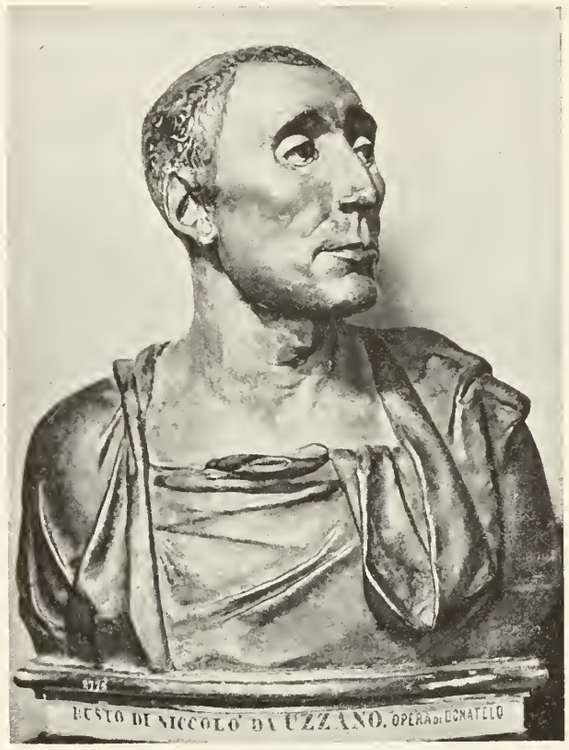
On peut aussi considérer, comme une œuvre de Donatello, le Buste du Musée de Berlin, que M. Bode suppose être le portrait de Louis III de Gonzague.

Un *Buste de femme voilée,* du Musée du Bargello, a été regardé pendant longtemps comme reproduisant les traits d'Annalena Malatesta et comme étant l'œuvre du Vecchietta. Récemment M. Rossi (*Arch. stor. dell'Arte,* 1893, fasc. I) a proposé d'attribuer à Donatello ce buste qui, d'après lui, serait celui de Contessina de' Bardi, femme de Cosme de Médicis. A l'appui de son opinion, M. Rossi invoque le texte de Vasari disant que Donatello fit, en bronze, le portrait de la femme de Cosme. Mais M. Supino, dans son récent catalogue du Musée National, pense que ces deux opinions doivent être également rejetées et que ce buste ne saurait pas plus être attribué à Donatello qu'au Vecchietta. Il appartient à cette série de bustes, faits après décès, sur des moulages, selon une mode qui fut très en faveur à la fin du XVe siècle.

Un buste en terre-cuite colorée, du Musée du Bargello, connu sous le nom de *Buste de Niccolò da Uzzano,* est attribué à Donatello. Quoique cette œuvre jouisse d'une

(1) M. Bode a supposé que ce portrait de jeune homme pouvait être celui du fils du condottiere Gattamelata dont Donatello fit plus tard la statue à Padoue.

très grande célébrité, je me permets de la considérer comme étant indigne d'un maître tel que Donatello. Ce qui a pu tromper jusqu'ici le public sur la valeur de ce buste c'est la peinture dont il est recouvert. Ces tons roses qui colorent les joues, cet iris noir qui anime le regard, donnent, il est vrai, à cette œuvre un aspect spécial, une réalité factice. Mais si on l'examine de plus près, il est difficile de reconnaître la main du maître dans le dessin brutal de cette bouche, dans la sécheresse de contours du menton et de la machoire, dans la forme déprimée du crâne, dans le cou tuméfié, dans la maladresse avec laquelle les cheveux s'unissent au front, sans aucun des traits énergiques du maître. Il n'est pas jusqu'à l'attitude prétentieuse, à la tête tournée de trois quarts, au lieu de regarder simplement devant elle, et aux draperies à l'antique, qui ne jurent avec le style habituel de Donatello.



Buste de Niccolò da Uzzano

J'ajouterai que la coloration, qui fait illusion sur la valeur de cette œuvre, n'est pas en elle-même digne de grands éloges; et, au surplus, il faut reconnaître que cette peinture n'est pas antérieure au XVIe siècle; en effet elle est à l'huile, et l'on sait que c'est seulement à la fin du XVe siècle que l'on a commencé à employér la peinture à l'huile pour colorer les statues. Auparavant toutes les statues étaient peintes à l'œuf ou à la colle, à la *tempera*, dont les tons souples et amortis sont bien préférables aux tons lourds de la peinture à l'huile. J'avais d'abord vu là un grave argument pour affirmer que l'œuvre n'était pas de Donatello; mais je tiens de M. Supino, Conservateur du Musée National, que l'on a récemment constaté, sous la peinture à l'huile, les traces d'une peinture plus ancienne, à la *tempera*. Je m'en tiendrai donc aux seules raisons tirées du style de l'œuvre pour dire que nous sommes en présence de l'art d'un maître de la fin du XVe siècle, plus voisin de l'époque du *Brutus* de Michel-Ange que de celle du *S. Laurent* de Donatello.[1]

Les sculptures de Donatello à la Sacristie de S. Laurent sont les premieres que nous lui avons vu faire pour la famille des Médicis. C'est dans les travaux commandés

(1) Il existe au Musée du Bargello un buste en terre-cuite du XVIe siècle, que je ne peux désigner plus exactement darce qu'il n'est pas numéroté. On y remarque, soit dans le ton de la peinture, soit dans le façon d'indiquer les cheveux, le style même du prétendu Niccolò da Uzzano.

par cette famille que nous noterons le plus grand nombre d'emprunts à l'art antique. La cour des Médicis était le centre de l'Humanisme et il n'est pas surprenant que, pour plaire aux Médicis et à leur entourage, Donatello se soit appliqué à introduire dans ses œuvres mille détails évoquant à leurs yeux le souvenir de cette antiquité qui leur était si chère.

Les œuvres les plus typiques de cette manière sont les *Médaillons* dont il décora la Cour intérieure du Palais construit par Michelozzo pour Cosme de Médicis. Ces Médaillons sont une œuvre tout à fait anormale dans la vie de Donatello, car ici il ne s'est pas contenté d'emprunter quelques motifs de décoration à l'art antique, mais il a copié littéralement des œuvres antiques. Il n'est pas téméraire de supposer que, s'il a agi ainsi, ce n'est pas par une libre initiative de sa pensée, dont l'imagination ardente a du souffrir de cet esclavage, mais pour obéir aux ordres impérieux de son maître. Ces bas-reliefs, au nombre de huit, reproduisent des camées ou des pierres gravées qui faisaient partie du cabinet de Cosme. Les sujets sont les suivants: Diomède tenant le Palladium; un Faune portant Bacchus enfant; Bacchus découvrant Ariane; le Triomphe de Bacchus et d'Ariane; Dédale attachant les ailes à Icare; Ulisse et Athena; un Centaure; un Prisonnier devant un général. Ces bas-reliefs sont bien de l'art antique, mais un art qui a passé par les mains de Donatello; et il est impossible de s'y méprendre, en voyant comment il a chiffonné les draperies, creusé fièrement les traits du visage, et comment, sans rien changer au dessin des originaux, il leur a donné l'aspect d'œuvres italiennes du xve siècle.

Triomphe d'Ariane

Avant de quitter cette période de la vie de Donatello, je parlerai d'un certain nombre de travaux, dont la date n'est pas déterminée, mais qui sans doute appartiennent à la décade qui précéda son départ pour Padoue.

C'est pour Cosme de Médicis que Donatello fit le *David en bronze* du Bargello. Toutes les statues que nous avons étudiées jusqu'ici étaient faites pour être adossées à une muraille et vues d'un seul côté; dans le David, Donatello dégage la statuaire de son lien architectural et redonne à la statue toute sa valeur, en l'isolant sur un piédestal, et en la plaçant de telle sorte qu'elle puisse être contemplée sous tous les aspects. Ce *David* est la première figure nue en plein relief qui ait été sculptée en Italie depuis la chûte de l'Empire romain. Cette nouveauté de statues isolées, et de statues nues, a été provoquée par la vue de la statuaire antique, et c'est là un des bienfaits dont nous devons lui être le plus reconnaissants.[1] Hâtons-nous d'ajouter que Donatello se garde bien d'imiter de

(1) Remarquons que les statues nues seront extrêmement rares au xve siècle. Dans la première moitié du siècle on ne pourrait peut-être pas en citer une autre que le *David* de Donatello.

trop près quelque modèle antique, et que son petit *David* est une œuvre profondément originale où éclate la volonté d'être fidèle au modèle vivant. C'est une des œuvres les plus charmantes du maître. Quelle grâce dans ce jeune adolescent! quelle finesse de formes! quel joli mouvement de jambes et de bras! comme la tête est bien encadrée par les boucles soyeuses de la chevelure, comme elle est coquettement coiffée par le large chapeau autour duquel s'enroule une couronne de feuillages! Et quel joli détail forment les jambières qui enserrent le mollet, comme leurs ciselures font ressortir les souplesses de la peau, et quelle charmante base pour la statue que la tête de Goliath avec son casque aux longues ailes de bronze! On sait quels succès le *David* a obtenus, quelles imitations il a provoquées, lorsque, de nos jours, on s'est avisé d'oublier un instant l'antiquité romaine pour étudier la sculpture florentine.

David

Pour dater cette statue, on peut observer la couronne qui lui sert de piédestal, et les grandes ailes du casque de Goliath, semblables à la couronne et aux grandes ailes qui ornent le piédestal de l'*Annonciation* de Santa Croce. De même la couronne de lierre qui décore le casque du David se retrouve dans les enfants du Chapiteau de Prato. Tout cela fait supposer que le David a été fait vers 1435.

A la même forme d'art, à la même idée de décoration raffinée, appartient le petit *Cupidon* de bronze, d'un accoutrement si piquant, qui agite les bras et sourit. Ici la fantaisie de Donatello a été de revêtir le petit amour d'une culotte maintenue sur les côtés et ouverte par devant et par derrière. L'attribution de cette statue à Donatello a été contestée par certains critiques qui la regardent comme une œuvre antique. Pour prouver que ce Cupidon n'est pas un antique, mais le produit de l'imagination capricieuse d'un Italien du xve siècle, il suffit de considérer la singularité du vêtement. Cette forme du pantalon fixé à la ceinture ou au justaucorps par des aiguillettes est une mode du xve siècle. A cette époque, tout le monde porte des pantalons collants, vêtement très incommode pour les travailleurs, parce qu'il ne permet pas de se baisser facilement. Or dans nombre de fresques italiennes, notamment dans les fresques de B. Gozzoli, au Camposanto de Pise, on voit des ouvriers dont le pantalon s'ouvre par derriere et retombe, en restant fixé seulement sur la hanche, ainsi que cela a lieu dans la statue du Cupidon.

Cupidon

Il est difficile de fixer la date de la *Judith*. Ne tenant compte que de son caractère peu expressif, je l'avais d'abord classée vers 1440, mais l'extraordinaire fantaisie de cette œuvre, le raffinement de l'exécution, me font aujourd'hui hésiter devant l'opinion de M. Von Tschudi qui la considère comme postérieure au retour de Padoue. Dans tous les cas, nous admettrons que la Judith a les plus grands rapports avec les statues de Padoue et qu'elle appartient au même style. Dans cette Judith, la fantaisie de Donatello crée une œuvre de la plus rare originalité, un des plus délicieux bijoux de l'art florentin. Donatello qui, dans la Madeleine et les Chaires de S. Laurent, va se montrer un maître si violent, uniquement préoccupé d'exprimer les idées les plus tragiques, ne semble pas encore prendre grand intérêt à ce drame terrifiant du meurtre d'Holopherne. Dans ce motif, il a vu surtout l'effet imprévu qui pouvait résulter du groupement d'une femme vêtue et d'un homme nu. Judith debout, entre les jambes d'Holopherne, le saisit par les cheveux, relève le buste qu'elle serre contre elle, et sans regarder sa victime, les yeux hagards, avec le geste machinal d'une somnanbule, elle s'apprête à lui couper la tête. Ici les oppositions, déjà cherchées dans le David, se multiplient. La Judith, avec toute la complication de sa toilette, sa robe tortillée, sa ceinture flottante, les broderies du corsage, le voile de la tête, fait le contraste le plus piquant avec ce long corps qui s'enroule dans ses jupons. Rien n'est plus fin dans l'œuvre de Donatello que le corps d'Holopherne, les jambes pendant au dessous du piédestal dans un mouvement si pittoresque, le bras, le torse et la tête surtout, si noble dans l'encadrement de ses longs cheveux. Le charme de ce groupe est encore doublé par son élégant piédestal triangulaire sur lequel se déroulent trois rondes bachiques d'enfants. – La Judith ne jouit pas de la réputation qu'elle mérite. Cela ne tient qu'à une chose, à la déplorable façon dont elle est exposée. Faite pour décorer un boudoir, elle est placée sous les immenses voûtes de la Loggia des Lanzi, où, seules, des statues colossales peuvent faire figure; et, comble de malheur, pour les besoins de la symétrie, la mignonne statuette est hissée sur un

Bas-relief du piédestal de la "Judith"

Judith

Armoiries des Martelli

énorme support qui a le double inconvénient de la rendre invisible et de détruire l'harmonie de ses lignes.

Epée du Musée de Turin

Vasari parle longuement des relations que Donatello eut avec les Martelli et des travaux qu'il fit pour eux. « Il y a, dit-il, dans le Palais des Martelli, plusieurs œuvres de Donatello en marbre et en bronze, et, entr'autres, un *David* de trois bras de haut, qu'il donna généreusement à cette famille en souvenir de sa reconnaissance et de son affection. Il y a aussi un *S. Jean Baptiste* en marbre, œuvre magnifique, qui est aujourd'hui chez les héritiers de Ruberto Martelli. » Or les œuvres citées par Vasari sont encore au palais des Martelli. Le *David* est une statue inachevée, mais le *S. Jean,* sculpté avec une rare perfection, est

Epée du Musée de Turin

digne de prendre place à côté du David en bronze du Bargello. Les Martelli possèdent également d'admirables armoiries sculptées par Donatello, dans son style le plus énergique, avec une liberté et une fermeté de travail qui sont une véritable signature.

S. Jean Baptiste du Bargello

Nous publions, comme une curiosité fort peu connue, une *Epée* du Musée de Turin faite par Donatello et signée en toutes lettres de son nom. Pour reproduire les parties intéressantes de cette épée dans une grande dimension, nous avons fait graver séparément le pommeau et la garde. Au centre du pommeau, un masque de Gorgone, semblable à celui qui se voit sur un des bas-reliefs de la Judith, est entouré de deux génies nus qui sont assis sur des dauphins, dont le corps, en se recourbant, forme le contour extérieur du pommeau; de petites coquilles, ornements favoris du maître, sont placées entre les têtes et les queues des dauphins. Sur la garde, au centre, une Divinité fluviale, présentant un masque à un satyre, est figurée sur un médaillon que soutiennent deux amours nus; la tige de la garde est ornée de rinceaux se terminant par une figure de chimère. Comme on le voit, c'est la figure humaine qui compose les principaux éléments décoratifs de cette épée, qui appartient à une époque avancée de la vie de Donatello. Cette petite œuvre décorative est pour nous d'autant plus précieuse que le temps a peu épargné les travaux de cette nature; dans toute la période du XVe siècle que nous étudions nous n'en aurons pas d'autre à signaler.

Le bas-relief en pierre représentant *Ste Cecile,* qui appartient à lord Wemyss, (autrefois à lord Elcho), a été rendu populaire par les moulages et la photographie, mais il me paraît bien difficile de considérer ce bas-relief comme une œuvre de valeur. La facture molle et insuffisante, l'air inexpressif de la figure, font songer à un maître de la fin du XVe siècle et peut être même à un maître d'une époque plus tardive. Cette opinion a été exprimée pour la première fois par l'éminent critique, M. Claude Philips, dans un article consacré à une Exposition de la Royal Academy de Londres.

Christ de l'Eglise Santa Croce

Bien supérieur à la Ste Cécile est le charmant petit bas-relief en pierre grise, du Bargello, qui représente, vu

de profil, le jeune *S. Jean Baptiste.* La délicatesse du modelé et la vivacité de l'expression en font une des œuvres les plus séduisantes du maître.

Le *Christ* de Santa Croce est une des œuvres dont la date a le plus embarrassé les critiques. Sur la foi de Vasari, on l'a d'abord tenu pour un des premiers travaux du maître, mais des raisons de style doivent, à mon sens, le classer dans la décade de 1430. Nous y trouvons, déjà nettement caractérisé, ce style dramatique qui, créé avec le Zucchone et l'Ezéchiel, va, en s'épanouissant, produire plus tard les merveilles de Padoue et des Chaires de S. Laurent. Sans doute, avec juste raison, Vasari a signalé un certain manque de noblesse dans cette figure. L'expression du visage est un peu vulgaire, mais les bras, la poitrine, les jambes surtout, témoignent des efforts de Donatello pour étudier les formes nues, si peu observées par ses prédécesseurs.

S. Jean Baptiste
du Bargello

Les mêmes recherches apparaissent dans le *S. Jean Baptiste,* en marbre, du Bargello, un des plus beaux nus du maître. On remarquera ici un détail assez anormal: c'est la manière sommaire dont Donatello indique la chevelure et le vêtement de peau de chêvre, manière qui ne se trouve dans aucune autre de ses œuvres, et qui peut s'expliquer, soit parce que la statue n'a pas été complètement achevée, soit plutôt parce que Donatello a tenté, par la brutalité avec laquelle il a indiqué le vêtement et la chevelure, de faire ressortir toutes les finesses du modelé des chairs.

On a attribué pendant longtemps à Donatello un *S. Jean Baptiste* de l'église du Latran à Rome; mais M. le comte Gnoli a fort bien montré que c'était là une œuvre du XVIe siècle, sans aucun rapport avec l'art de Donatello.[1]

(1) Statue gravée dans l'*Archivio storico dell'Arte*, année 1888, p. 29.

Troisième période

(1443 à 1453)

Jusqu'à ces dernières années, on avait cru que la commande de la statue du condottiere Gattamelata avait été la cause du départ de Donatello pour Padoue, mais les recherches faites par M. A. Gloria[1] ont prouvé que Donatello avait été appelé dans cette ville pour travailler à l'église de Saint Antoine. Donatello vint à Padoue au commencement de l'année 1443, et la statue du Gattamelata ne fut commandée qu'en 1446. D'après M. Gloria, voici la date des travaux de Donatello à Padoue:

1. Travaux aux tribunes (1443-1444).
2. Crucifix de bronze pour le grand autel (1444).
3. Statue en pierre, représentant le Père éternel, qui devait probablement être placée sur un baldaquin au-dessus de l'autel (1445). On ne sait pas ce que cette statue est devenue.
4. Statue du Gattamelata. Commencée en 1446. Construction du piédestal en 1447. Erection de la statue en 1453.
5. Autel de bronze, destiné à remplacer l'ancien autel, pour lequel il avait fait précédemment son Crucifix. Commandé en 1446. En 1448, sur un autel en bois provisoire, il expose les 7 statues, les 4 miracles, les 4 symboles, et 10 bas-reliefs d'Anges. Dans les deux années suivantes il fait la Pietà et 2 autres bas-reliefs d'Anges, il argente et dore les miracles, dore les autres bas-reliefs et sculpte la Déposition de la croix. En 1450, pour la fête du saint, l'autel, mis en place, est complètement achevé.

Christ de Padoue

Donatello a fait deux Christs: le Christ en bois de Santa Croce et le *Christ de Padoue*. Le Christ de Santa Croce, dont nous avons déjà parlé, par le caractère un peu commun des traits, pouvait justifier le mot de Vasari qui reprochait à Donatello d'avoir représenté, non des Christs, mais des paysans; quant au *Christ de Padoue,* on ne saurait lui adresser de tels reproches, et, s'il est vrai que Donatello, qui ne peut s'astreindre à reproduire des formes traditionnelles, donne à son Christ un type différent du type conventionnel,

(1) *Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel Tempio di S. Antonio di Padova.* Padova, 1895.

il est impossible de ne pas reconnaître la légitimité de ses recherches, de ne pas constater qu'il a su donner une grande noblesse à sa figure, en même temps qu'il y mettait l'expression d'une profonde souffrance.

La parole donnée à l'enfant pour justifier sa mère
Bas-relief de l'autel de Padoue

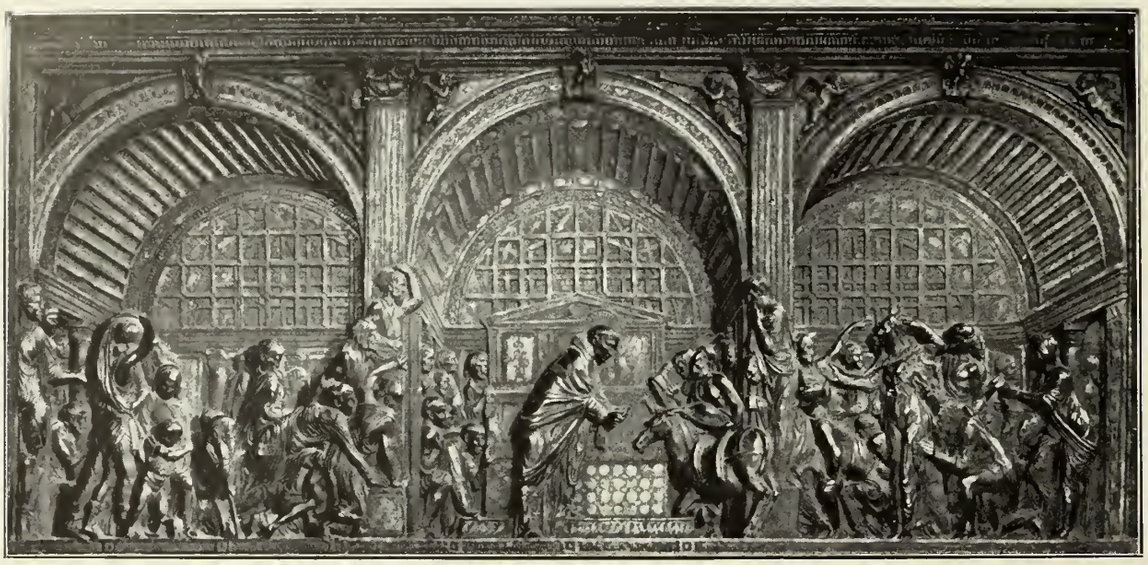
Ce Christ, comme du reste un très grand nombre de sculptures, est peu connu. Beaucoup de sculptures sont mal placées dans les églises; trop hautes ou mal éclairées, on ne peut les étudier que superficiellement, et les jugements que l'on émet à leur égard dépendent le plus souvent de la plus ou moins bonne qualité des photographies qui les reproduisent. Le détail, d'une dimension assez importante, que nous publions permettra d'apprécier toute la valeur de cette œuvre.

Ce Christ, qui est la première sculpture que Donatello fit à Padoue, était destiné à surmonter le maître autel. Mais cette œuvre n'était pas plutôt terminée, que l'on décidait de remplacer l'ancien autel par un autel nouveau, et l'on chargeait Donatello de ce travail, le plus important qu'il ait eu à exécuter au cours de sa longue carrière.

Cet autel comprend 4 reliefs représentant des Scènes de la vie de S. Antoine, 4 Symboles des Evangélistes, 12 figures d'Anges musiciens, une Pieta, une Mise au Tombeau et 7 Statues. Toutes ces œuvres sont en bronze, sauf la Mise au Tombeau, qui est en pierre.

Les 4 *Bas-reliefs de la Vie de S. Antoine* sont, avec les scènes de la Passion représentées sur les Chaires de S. Laurent, les chefs-d'œuvre de Donatello dans l'art du bas-relief. Ils peuvent être rapprochés des scènes de la Genèse de Ghiberti, et avec elles, ils marquent le point culminant de cet art du bas-relief qui a été le triomphe de la sculpture

florentine. Nous les étudierons donc avec le même soin que nous avons apporté dans l'analyse des reliefs de Ghiberti. – Les 4 bas-reliefs, traités selon le même thème général, sont très longs, et la hauteur des personnages n'est que de la moitié de la hauteur des reliefs. Toute la partie supérieure est composée d'éléments décoratifs. Donatello, par certaines formes architecturales, par une habile disposition de quelques figures saillantes, divise ses bas-reliefs en trois parties, isolant nettement au milieu le sujet principal.



La jument s'agenouillant devant l'Hostie
Bas-relief de l'autel de Padoue

1er Bas-relief: *La parole donnée à l'enfant pour justifier sa mère.* – La partie réservée au sujet principal occupe la moitié du relief. Les divisions sont faites par les murs de l'édifice au milieu duquel se passe la scène, et des groupes, disposés contre les murs, rendent cette division encore plus claire. Au centre, la mère saisit avec amour le petit enfant dont la parole vient de prouver son innocence, tandis que son mari se jette à genoux pour remercier le Saint d'avoir fait un tel miracle. Dans les groupes de jeunes gens et de jeunes filles qui entourent le Saint, nous pouvons admirer la science de Donatello dans l'art de varier les attitudes et d'exprimer le mouvement des foules. Les jeunes gens sont représentés à demi-nus, vêtus de petites tuniques flottantes. Parmi les reliefs de Padoue, c'est le seul où les nus tiennent une aussi grande place; et peut-être pourrait-on conclure de là que ce bas-relief est le premier que Donatello ait fait, étant préoccupé encore par les études de nus, qui l'avaient si vivement intéressé lorsqu'il travaillait pour Cosme de Médicis. Comme dans les autres reliefs, les parties architecturales sont très ornées, mais c'est ici que l'ornementation est la moins compliquée. Le maître se contente d'indiquer les assises de pierre, les rosaces des fenêtres, les caissons du plafond. On remarquera un détail d'un grand intérêt, c'est une petite Madone placée dans le tympan

d'une porte. Si l'on excepte les Madones des Monuments du pape Jean XXIII et du cardinal Brancacci, c'est la seule Madone en bas-relief que l'on rencontre dans une œuvre certaine de Donatello, et l'on comprend de quelle valeur elle peut être dans la discussion de ces nombreux bas-reliefs représentant des Madones qu'on lui attribue.

Ange. Symbole de S. Mathieu

2ème Bas-relief: *S. Antoine montre le cœur d'un avare dans son coffre-fort.* – La scène est disposée comme dans le relief précédent. Le sujet principal, occupant la moitié du relief, représente l'avare mort étendu sur son lit, la poitrine ouverte, et la foule se précipitant pour constater que la place du cœur est vide, tandis que, dans la partie gauche du relief, d'autres personnages découvrent ce cœur dans le coffre-fort de l'avare. Ici tous les efforts du maître tendent à rendre la scène encore plus animée, plus vivante, plus vraie. Il a représenté à merveille ce saint qui a peine à se frayer passage au milieu de la foule qui le presse en se courbant à ses pieds. On remarquera le développement extraordinaire que prend l'ornementation, avec quelle complication sont indiquées les perspectives, et avec quelle richesse sont décorées toutes les surfaces, notamment les murs avec leurs rosaces et les piliers cannelés surmontés de brillants chapiteaux. (Gravé page 7).

Aigle. Symbole de S. Jean

3ème Bas-relief: *La jument qui s'agenouille devant le S. Sacrement.* – Ici la scène est disposée un peu différemment; le relief étant divisé en trois parties égales. Au centre, devant l'autel, le saint, aux pieds duquel la jument s'agenouille; à droite et à gauche, toujours le même motif de foules empressées, se hâtant, se serrant à s'étouffer, pour s'approcher du saint. C'est dans ce bas-relief que Donatello, au point de vue de l'ornementation et de la disposition des fonds, a obtenu les effets les plus heureux. Le motif est plus riche encore que le précédent, et, grâce à une division plus ferme, il est moins confus et a plus d'unité. On admirera la belle disposition des arcades, la beauté des chapiteaux et les délicieuses figurines qui décorent la clé et les écoinçons des arcs.

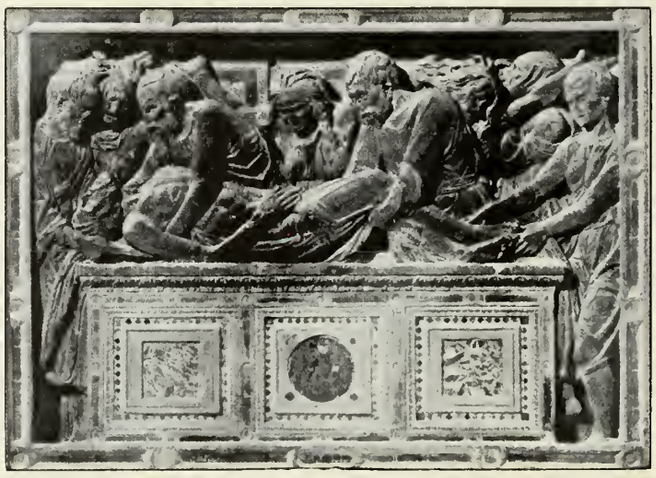
4ème Bas-relief: *S. Antoine remet le pied d'un jeune homme.* – Ce bas-relief diffère sensiblement de ceux dont nous venons de parler. La scène se passe au milieu d'une place publique; Donatello multiplie les efforts pour reproduire la perspective des bâtiments, et même, dans le ciel, par des traits hardis, il tente de représenter le soleil et les nuages; mais il ne semble pas que l'effet soit aussi heureux que dans les reliefs précédents.

Lion. Symbole de S. Marc

Au fond c'est la même idée que Donatello exprime dans ces quatre reliefs: partout il veut dire l'enthousiasme des foules et leur vénération pour S. Antoine; et chaque fois il trouve des formes nouvelles.

Pour exécuter l'œuvre considérable qu'il avait entreprise à Padoue, Donatello s'était entouré d'un groupe d'élèves dont nous connaissons les noms. C'étaient Giovanni de Pise, Urbano de Cortone, Antonio Celino de Pise, Francesco del Valente de Florence. Mais ces élèves n'ont fait que travailler en sous-ordre, exécutant surtout les parties secondaires. Il est possible que, dans les quatre bas-reliefs, Donatello les ait chargés de la ciselure si compliquée des fonds d'architecture, mais, soit dans l'invention du sujet, soit dans le dessin de chaque figure, c'est son esprit et sa main qui apparaissent partout.

On doit attribuer la même valeur artistique aux *Symboles des Evangélistes*. C'est tout ce que l'on peut voir de plus original au point de vue des idées inventives.



Mise au tombeau de Padoue

Dans le Symbole de S. Mathieu, Donatello représente une figure jeune; et jamais ni Ghiberti ni Luca ne se sont élevés plus haut dans cette évocation de la grâce et du charme de la jeunesse. C'est sans doute une jeune fille qui a servi de modèle à Donatello, car on croit deviner la forme naissante des seins sous le voile léger du corsage; c'est une petite florentine dans sa robe simple, échancrée au cou, serrée à la taille par une étroite ceinture. Une écharpe brodée entoure le cou, se croise sur la poitrine, mettant discrètement autour de cette figure une

note brillante. Les mains sont exquises, comme toutes celles que Donatello a modelées à la fin de sa vie. De grandes ailes relient la figure au cadre ; tout le fond est couvert de ciselures comme d'une broderie, et, dans le haut, court une guirlande soutenue par de petites têtes d'anges. Tout cela est jeune, élégant, imprévu et savant au-delà de tout ce qu'on peut dire.

Ange musicien de Padoue

L'Aigle de S. Jean est aussi exceptionnellement admirable. Rien ne montre mieux la puissance de pensée de Donatello, son aptitude à passer d'un sujet à un autre, à traiter les motifs les plus opposés et à trouver toujours une forme originale. Ici il va nous dire l'étendue du vol, la force des serres et du bec, la souplesse du cou, l'ardeur du regard, tout ce qui constitue la puissance terrible de l'oiseau de proie. Comme forme artistique, combien est originale cette envergure des ailes, sous lesquelles s'allonge le corps mince et nerveux, et quelle habileté dans la pose du livre et de la petite écharpe de soie, de ce bout d'étoffe mis là pour faire opposition au riche plumage de l'oiseau royal !

Anges musiciens de Padoue

Le Lion est accroupi, ramassé dans le cadre étroit qu'il remplit tout entier. Sur la tête sont accentués, comme en un style héraldique, les signes de férocité, la force des mâchoires, la puissante saillie des muscles frontaux.

Certes c'est Donatello lui-même qui a inventé tous ces traits et qui, de sa main, s'est diverti à les ciseler un à un. Dans l'étude des œuvres des grands artistes, on a le tort de considérer de tels travaux comme secondaires ; ce sont souvent au contraire ceux dans lesquels leur génie s'est affirmé sous la forme la plus rare.[1]

Le bas-relief représentant la *Mise au tombeau* est la seule partie de l'autel qui ne soit pas en bronze. C'est peut-être la dernière œuvre que Donatello ait faite à Padoue, car c'est la plus expressive. Ici nulle place n'est réservée aux caprices de l'ornementation ; les figures emplissent tout le bas-relief. La noblesse du Christ, la gravité des

(1) Je suis très surpris, sur ce point, d'être en désaccord avec M. Von Tschudi, dont l'étude sur Donatello est la meilleure qui ait été écrite. M. Von Tschudi considère ces quatre symboles comme des œuvres secondaires faites par les élèves de Donatello. En particulier il dit qu'on « doit attribuer l'Aigle de S. Jean à Antonio di Cellini, le plus actif, mais en même temps le plus faible, des élèves de Donatello. » (*Donatello e la critica moderna*, p. 26).

apôtres, la douleur déchirante des femmes, donnent à cette scène un admirable caractère religieux et dramatique. – Si l'on compare cette Mise au tombeau avec le même motif représenté, en 1433, à l'Autel de S. Pierre de Rome, on verra quel progrès Donatello a fait au point de vue expressif. Ce bas-relief, plus dramatique encore que les reliefs consacrés à la vie de S. Antoine, fait prévoir l'art des Chaires de S. Laurent.

Christ pleuré par les Anges (de Padoue)

Un relief, qui présente quelque analogie avec la Mise au tombeau de Padoue, est la *Mise au tombeau* de la collection Ambras de Vienne, mais un peu de froideur dans la composition, la monotonie des attitudes, l'abus des visages tournés de profil, le type romain trop accusé, font douter de l'authenticité de cette œuvre qui, dans tous les cas, doit être tenue pour très inférieure à l'œuvre de Padoue.

La série des douze reliefs représentant les *Anges musiciens* forme un ensemble des plus gracieux; mais si l'on considère les différences de style de ces petites figures, la valeur inégale du travail, on doit conclure que la pensée première seule appartient au maître et que l'exécution en fut confiée par lui à ses élèves. Toutefois la main même de Donatello peut se reconnaître dans plusieurs reliefs, notamment dans ce petit enfant qui agite son tambourin avec tant d'animation, et dans ce groupe de deux chanteurs dont les draperies sont exécutées avec une habileté qui rappelle les symboles des Evangélistes.

Christ (Musée de Londres)

Dans le bas-relief, le *Christ pleuré par les Anges,* nous retrouvons la violence et l'ardeur de pensée de Donatello unies aux plus fines et aux plus charmantes formes décoratives.

Un motif semblable qui se trouve au Musée de Londres, et qui a été exécuté sans doute à une époque voisine des reliefs de l'Autel de Padoue, doit aussi avoir été exécuté par le maître lui-même.

Enfin il est à Padoue, sur une petite Porte de Tabernacle, un *Christ au tombeau entouré par les Anges;* mais l'œuvre est si secondaire qu'on peut affirmer qu'elle n'est pas de Donatello. Le dessin est maladroit, les formes sont communes, et l'architecture qui encadre la scène est si grossièrement traitée qu'on doit supposer même que l'œuvre est très postérieure à l'époque de Donatello.

L'importante série de bas-reliefs que nous venons d'étudier ne constitue pas tout l'Autel de Padoue, qui comprend encore sept grandes statues de bronze représentant la Vierge et six saints.

Vierge (de Padoue)

La *Vierge de Padoue* est la seule statue de la Vierge que nous possédions de Donatello. Elle est si singulière, de formes si imprévues, si différente de toutes les Madones italiennes, que l'on a quelque peine à comprendre, dès le premier abord, la pensée de Donatello. Mais rappelons-nous les excès de mouvement et de contorsion auxquels avait abouti l'art gothique, le maniérisme des Vierges si violemment cambrées et la monotonie de ces motifs représentant l'Enfant Jésus tenant un oiseau ou jouant avec le voile de sa mère. Donatello, par la puissance de son génie, retrouve le style des grands maîtres du Moyen-âge; il pense que si la Vierge est une femme, elle est surtout la mère de Dieu et qu'elle doit tenir Jésus, non comme les mères tiennent leur petit enfant, mais comme une reine présente un roi aux hommages de son peuple. L'art du XIVe siècle représentait ordinairement la Vierge tenant l'enfant sur un de ses bras, mais cette attitude a pour conséquence de donner à la Vierge le rôle principal qui doit être réservé à Jésus; et c'est pourquoi, dans la Vierge de Donatello, comme dans les anciennes Vierges du XIIe siècle, l'enfant Jésus est placé, au centre de l'œuvre, sur la poitrine de sa mère, et la Vierge, immobile sur son trône, semble n'avoir d'autre rôle que d'offrir à nos hommages l'Enfant Dieu.

Dans la statue de *S.te Justine,* comme dans celle de la Vierge, apparaît la volonté de Donatello de créer des formes d'art tout à fait nouvelles. La statue est plus simple, dans sa silhouette générale, que les statues du XIVe siècle, mais en même temps beaucoup plus raffinée dans les détails. Comme un bloc, elle est enfermée entre deux lignes parallèles, et il suffit de quelques détails habilement disposés, une couronne, un bijou sur le front, de longues tresses de cheveux, les plis souples de la robe et du manteau, pour

rompre la monotonie et rendre l'œuvre extrêmement brillante, sans rien lui faire perdre de sa simplicité.

Plus sobre est le *Daniel,* dans la gaine de ses vêtements sacerdotaux. Ici quelques traits, quelques ornements, suffisent à enrichir l'œuvre et à faire disparaître toute trace de monotonie.

En sculptant des figures jeunes comme celles de S.te Justine et de S. Daniel, Donatello ne pouvait se livrer à de grandes recherches expressives. La figure de *S. François* allait au contraire lui fournir la plus belle occasion qu'il ait eue dans sa vie de représenter un ascète chrétien, et la tête de S. François aussi vivante que celle du Zucchone, mais plus énergique, plus dramatique, d'un plus noble spiritualisme, est un de ses plus parfaits chefs-d'œuvre.

Ste. Justine

L'Autel de Padoue avait été démoli au XVIIe siècle et les fragments en étaient épars dans l'église. Depuis peu de temps l'habile architecte milanais, Camille Boïto, a reconstitué cet autel, en groupant toutes les œuvres dont nous venons de parler et en les reliant les unes aux autres, par des motifs architecturaux très heureusement imités des œuvres du maître. Si l'on ne peut pas affirmer que l'autel nous a été rendu tel que Donatello l'avait conçu, du moins pouvons-nous penser qu'il a été réédifié avec la plus grande intelligence, dans un style aussi voisin que possible de celui de Donatello.

Pendant qu'il travaillait à l'Autel de Padoue, Donatello reçut la commande de la statue équestre du *Gattamelata.* Cette statue fut un événement dans l'histoire de l'art. Depuis l'antiquité romaine, aucune statue équestre en bronze n'avait été fondue. Et, si Donatello fut le premier en date, il reste encore un des premiers en mérite. De toutes les innombrables statues équestres, qui depuis lors ont été érigées sur nos places publiques, seul, le Colleone du Verrocchio, peut disputer la palme au Gattamelata. Il y a, dans le Colleone, une attitude fière, une expression farouche, qui conviennent à un énergique soldat, à un grand donneur de coups d'épée, et, à ce point de vue, la statue du Colleone semblerait supérieure à celle de Donatello; mais l'attitude plus calme et plus digne du Gattamelata est vraiment celle d'un grand chef d'armée. La supériorité de Donatello s'affirme éclatante dans la tête du Gattamelata qui, par la science du modelé et la fermeté du dessin, est la digne rivale de celle du Zucchone. On

admirera aussi avec quel art prodigieux sont exécutés tous les détails du vêtement, et notamment les petites figures d'amours qui ornent le pommeau et le troussequin de la selle.

S. Daniel

S. François

Il est assez difficile de juger le dessin d'un cheval, et ici je dois me contenter de penser que, pour l'étude du cheval comme pour celle de la figure humaine, Donatello a été un maître sincère, cherchant à reproduire la nature dans toute sa vérité, et que le cheval qu'il a dessiné devait être conforme à ces chevaux robustes faits pour porter les chevaliers couverts d'épaisses armures. Il n'est pas téméraire de supposer que le cheval de Donatello est le type le plus fidèle que nous possédions du cheval de guerre du Moyen-âge.

Au Musée de Naples, on voit une *Tête de cheval* que l'on a longtemps considérée comme une œuvre antique; mais nombre de critiques croient qu'elle est de Donatello. En effet cette tête se rapproche beaucoup de celle du cheval de Padoue: ce sont les mêmes plis de l'encolure, la même disposition de la crinière entre les oreilles, le même dessin de la bouche hennissant. L'attribution à Donatello paraît donc très vraisemblable, et l'on doit supposer qu'il fit l'œuvre de Naples au moment même où il travaillait au Gattamelata.

Quatrième période

(1453 à 1466)

Les travaux de Padoue étaient terminés en 1453, et, jusqu'à la mort de Donatello, nous avons encore une longue période de treize années, dont les œuvres les plus importantes sont les Chaires de S. Laurent ; mais elles n'ont été commencées qu'en 1462 ; de 1453 à 1462 Donatello voyage, et nous le trouvons tour à tour, à Ferrare, à Venise et à Sienne.

S. Jean (de Venise)

Déjà en 1451, avant d'avoir terminé les travaux de Padoue, il est attiré à Modène, où on lui demande d'élever une statue au prince régnant Borso d'Este. Mais il est probable que cette œuvre ne fut même pas commencée.

La même année, Donatello était à Ferrare et, comme à Modène, il se chargea de différents travaux qu'il n'exécuta pas.

A Mantoue, vers la même époque, il commence une Châsse pour le corps de S. Anselme, et ici encore on ne peut obtenir de lui qu'il l'achève.

Les pièces d'archives ne signalent pas la présence de Donatello à Venise, mais Vasari nous dit qu'il sculpta dans cette ville, à l'église des Frari, pour l'autel des Florentins, un *S. Jean Baptiste* en bois. Cette statue est encore à la même place et elle a bien tous les caractères de l'art de Donatello à l'époque que nous étudions. Nous trouvons déjà les recherches de ce style violent qui va se développer dans le *S. Jean* de Sienne et dans la *Madeleine*. Le *S. Jean* de Venise a les plus grands rapports avec ces deux statues, et l'on remarquera en particulier, dans les jambes, les bras et les mains, le même admirable modelé que dans la *Madeleine*.

On attribue encore à Donatello une autre statue en bois, un *S. Jérôme* du Musée de Faenza, mais le style en est bien maniéré, et les chairs grasses et molles ne me paraissent pas être traitées avec le trait nerveux et la science du maître. Le Musée de Faenza possède aussi un de ces charmants bustes de petits enfants que l'on attribuait autrefois à Donatello et que l'on s'accorde aujourd'hui à classer dans l'école de Desiderio.

En 1458, les pérégrinations de Donatello semblent terminées. Appelé par les citoyens de Sienne[1] pour travailler à l'embellissement de leur ville et pour faire d'importants travaux à la Cathédrale, il se rend dans cette ville, s'y installe, et nous l'y retrouvons encore en 1461, époque à laquelle il revient à Florence pour exécuter les Chaires de S. Laurent.

(1) MILANESI, *Documenti per l'arte senese*, II, p. 295.

MONUMENT AU GENERAL GATTAMELATA
PAR DONATELLO A PADOUE

Au nombre des sculptures qu'il devait faire à Sienne étaient des Portes de bronze pour la Cathédrale. Mais ici, comme pour tous les travaux de Modène, de Ferrare et de Mantoue, nous devons constater avec le plus vif regret que cette œuvre ne fut pas exécutée.

Du séjour de Donatello à Sienne il ne nous reste qu'une statue, un *S. Jean Baptiste,* fait en 1458, dont je me réserve de parler ultérieurement. Mais je crois qu'il convient aussi de lui attribuer et de considérer comme faite à cette époque la *Madone* en bas-relief du Dôme de Sienne.

Parvenu à ce point de nos recherches, nous devons nous arrêter un instant et embrasser dans une vue d'ensemble la question si importante des Madones de Donatello.

Nous nous sommes contentés jusqu'ici d'étudier le style du maître en citant seulement les œuvres que des documents positifs permettent de lui attribuer. Mais, à côté de celles-ci, il en est un certain nombre qui, par leur analogie avec des œuvres certaines, ont éveillé l'attention de la critique. Au cours de ces dernières années, les amateurs d'art, les conservateurs de Musées, désireux de posséder quelques sculptures de ces maîtres italiens du XVe siècle, naguère si dédaignés, et ne pouvant acquérir les pièces capitales qui sont immobilisées dans les églises et les édifices publics de la Toscane, ont porté leur attention sur certaines œuvres moins importantes, telles que petits bronzes, plaquettes, terres-cuites, stucs, bois, etc. Quelques unes de ces œuvres, trop faibles d'exécution pour être considérées comme des originaux, ont pu être tenues pour des copies ou des imitations rappelant un original perdu d'un grand artiste. Il est impossible d'écrire une histoire de la sculpture florentine sans parler de ces recherches récentes et sans dire ce qu'il faut penser de ces diverses hypothèses.

La question la plus importante et la plus difficile à traiter est celle des Madones en bas-relief de Donatello. Donatello a-t-il fait des Madones en bas-relief? Certainement, si nous en croyons Vasari qui, à plusieurs reprises, désigne complaisamment les riches amateurs qui les ont commandées au maître: les Médicis, Jacopo Capponi, Antonio de Nobili, Bartolommeo Gondi, Lelio Torelli. Jusqu'à preuve contraire, nous tiendrons le texte de Vasari comme constituant, sinon une certitude, du moins une forte présomption.

Mais où sont-elles ces Madones de Donatello et comment les reconnaître? Avant d'aller plus avant dans cette recherche, le premier soin doit être d'examiner et de prendre comme point de départ les œuvres de Donatello. Or, dans ses œuvres, nous trouvons trois Madones, la Madone du Monument Jean XXIII, la Madone du Monument Brancacci et une petite Madone dans un des reliefs de l'Autel de Padoue; mais ici encore quelques difficultés se présentent: Donatello, en effet, ayant exécuté ces diverses œuvres, soit avec la collaboration de Michelozzo, soit avec l'aide de ses élèves, il convient de les étudier de très près pour savoir si ces Madones sont bien réellement de sa main.

La Madone qui décore le tympan du Tombeau de Jean XXIII ayant quelques rapports avec une Madone de Pagno di Lapo Portigiani du Musée du Dôme,[1] on a supposé qu'elle pouvait être l'œuvre de cet artiste qui a travaillé longtemps sous les ordres de Donatello; mais c'est une hypothèse qu'il faut absolument écarter. Pagno di Lapo en effet n'avait que vingt ans lorsque Donatello édifiait le Tombeau de Jean XXIII, et il est impossible d'admettre que Donatello ait réservé à un si jeune homme une des parties les plus importantes de ce monument; et il serait non moins téméraire de supposer que Pagno di Lapo, dont la carrière de sculpteur a été très modeste, ait pu, dès ses débuts, créer une œuvre aussi magistrale. – La Madone du Monument de Jean XXIII est une pièce très-importante qui marque une date dans l'art du XVe siècle. Les Madones en bas-relief, antérieurement à Donatello, n'ont pas été nombreuses dans l'art italien. A la fin du XIVe siècle, les sculpteurs, complètement absorbés par la construction du Dôme, par de vastes travaux de sculpture, n'ont pas le loisir de cultiver l'art des petits bas-reliefs; et ce n'est réellement que dans le seconde moitié du XVe siècle que cet art prit un grand développement. Si l'on considère que Niccolò d'Arezzo, Nanni di Banco, Jacopo della Quercia n'ont guère fait que de grandes statues, que, dans leur œuvre, il n'y a pas une Madone en bas-relief, que de même il n'y en a pas une seule dans l'œuvre de Ghiberti, où cependant nous devrions espérer en trouver, puisqu'il a passé toute sa vie à sculpter de petits bas-reliefs et qu'il s'est intéressé plus que tout autre à l'étude des formes féminines, on comprendra ce que nous disons ici de la nouveauté de la Madone de Donatello.[2]

Vue à mi-corps, la Vierge de Donatello tient, assis sur ses bras, l'enfant Jésus qui lui passe une main autour du cou. La Vierge tourne la tête vers l'enfant et le regarde avec une expression d'ardent amour et de vive sollicitude. Pour la première fois peut-être nous trouvons exprimé dans l'art italien le sentiment des angoisses maternelles. Le génie de Donatello se manifeste ici dans toute son originalité. Donatello peu préoccupé de choisir de gracieux modèles de visage, tout entier absorbé par le désir d'exprimer les sentiments de l'âme, crée un art nouveau, profondément spiritualiste. A ce caractère de sentiment et d'énergie nous pourrons, dans l'histoire de l'art italien, suivre la trace de l'influence de Donatello, et nous verrons cet art s'épanouir, en une magnifique floraison, dans les Madones de Luca della Robbia. Mais le caractère dramatique de Donatello disparaîtra à son tour devant des visions plus gracieuses et plus tendres. L'art italien ne pourra pas se maintenir à une telle hauteur et, à l'art grave et parfois si douloureux de Donatello, il substituera ces recherches de sourire, de tendresse, de formes délicates, qui, entre les mains de Desiderio, de Rossellino, de Mino, triompheront dans les dernières années du XVe siècle.

La Madone du Monument Brancacci n'a pas la même beauté que la précédente, et le style en est si différent que l'on a été conduit à supposer, non seulement qu'elle

(1) Cette Madone sera reproduite dans notre troisième volume.

(2) Dans un chapitre ultérieur, en parlant de Bicci di Lorenzo, je dirai quelques mots d'un certain nombre de Madones en terre-cuite peinte, antérieures à Donatello.

n'était pas de Donatello, mais qu'elle était d'une époque postérieure au Monument.[1] Peut-être pourrait-on expliquer cette différence en admettant que cette Madone est l'œuvre de Michelozzo, collaborateur de Donatello au Monument Brancacci. Si l'on compare cette Madone avec la Madone de S. Agostino à Montepulciano, on trouvera entre elles quelques rapports, et des analogies plus importantes existent entre les figures de S. Jean Baptiste qui, dans les deux œuvres, sont placées à gauche de la Vierge. Comparée à la Vierge Jean XXIII, la Vierge Brancacci est d'un sentiment moins ému, moins dramatique; son visage est impassible, et elle ne regarde pas aussi tendrement son petit enfant. Quoi qu'il en soit, cette Madone a peu d'intérêt pour nous, dans la question présente, car, parmi les Madones que l'on discute comme pouvant être de Donatello, nous n'en trouverons aucune conçue dans le même style.

Madone de Sienne

La troisième Madone qu'on rencontre dans l'œuvre de Donatello est une très petite Madone placée, comme élément décoratif, dans le fond d'un bas-relief de l'Autel de Padoue,[2] mais c'est une œuvre extrêmement précieuse pour le sujet qui nous occupe. Nous retrouvons là, à plus de vingt ans de distance, le même sentiment que dans la Madone Jean XXIII, avec un progrès nouveau dans le sens de l'énergie et de la puissance expressive. L'enfant Jésus ne repose plus, à demi assoupi sur les bras de sa mère; pour dire plus complètement sa tendresse, la Vierge a saisi son enfant et le tient étroitement serré contre son sein, mettant son visage contre son visage. C'est, par quelques traits légers gravés sur le bronze, que Donatello dessine cette œuvre qui n'a que quelques centimètres, mais où se manifestent tout son art et toute son âme.

De ceci il résulte que Donatello a fait des Madones en bas-relief, qu'il a été un des premiers à en faire, que les caractères de ces Madones, depuis 1427 jusqu'en 1450, sont sensiblement les mêmes, et se reconnaissent à leur énergie et à leur sentiment dramatique. Mais, d'autre part, de ce que, dans l'œuvre si considérable de Donatello, nous n'avons pu trouver que les deux ou trois Madones que nous venons de citer, il semble que sa pensée ne se soit pas tournée fréquemment du côté de la représentation de tels sujets. Il y a, d'avance, présomption pour que la plupart des nombreuses Madones qu'on lui attribue soient, non son œuvre propre, mais celle de ses élèves.

---

(1) Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, page 33.

(2) Le bas-relief de la *Parole donnée à l'enfant pour justifier sa mère*. Gravé page 127.

Parmi les Madones inconnues, il en est une qui occupe une place exceptionnelle dans l'art, d'un style héroïque, empreinte de la plus haute émotion, si belle qu'il paraît impossible de l'attribuer à un autre maître que Donatello, c'est la *Madone de Sienne.*[1] On y voit les mêmes caractères de tendresse et de sollicitude que dans la Madone Jean XXIII et la Madone de Padoue, mais portés à un plus haut degré encore. Observant d'autre part les caractères secondaires de l'œuvre, nous trouvons des draperies tout à fait semblables à celles des Statues de Padoue, de la Judith et des Chaires de S. Laurent, une manière à la fois simple et compliquée qui supprime les reliefs trop violents, et tantôt colle la draperie sur les chairs, tantôt la chiffonne en plis multipliés qui donnent l'impression d'étoffes souples et légères. La Vierge est au milieu d'un médaillon dont la partie supérieure est représentée en perspective, dans une méthode semblable à celle des bas-reliefs de Padoue. On remarquera enfin avec quelle audace sont indiqués, par quelques traits de gravure, les petites têtes d'anges qui ornent le fond du médaillon; manière dont Donatello seul était capable.

Madone du Louvre

J'ai comparé cette Vierge aux œuvres crées par Donatello après son retour de Padoue, et le fait de rencontrer à Sienne une œuvre aussi importante n'a rien qui doive nous surprendre, puisque nous savons que Donatello a séjourné longtemps dans cette ville, et précisément à l'époque même où cette sculpture a dû être faite.

La présence de cette Vierge à Sienne a conduit quelques écrivains à conclure, sans regarder plus avant, qu'elle devait appartenir à l'école siennoise. Mais il n'y a aucun artiste siennois, ni même le Vecchietta ou Federighi, qui ait travaillé dans ce style et qui ait été capable de concevoir une œuvre d'une telle beauté. Le nom de Michelozzo qui a été prononcé était plus séduisant, ce maître ayant travaillé aux côtés de Donatello et s'étant rapproché parfois de son style; mais c'est une hypothèse qui doit disparaître devant celle beaucoup plus vraisemblable de l'attribution à Donatello.

Une *Madone du Louvre*, en terre-cuite, a les plus grands rapports avec le style de Donatello. Elle a été acquise en Italie par M. Piot et donnée par lui au Louvre. La Vierge, vue à mi-corps, les mains jointes, adore l'enfant Jésus à demi-couché devant elle. Le sentiment de la figure de la Vierge, les draperies à l'étoffe fine et aux plis multipliés, rap-

(1) Madone décorant le tympan de la Porte du transept méridional du Dôme.

pellent le style des dernières années de la vie du maître. Le fond de ce bas-relief est particulièrement intéressant; il est décoré dans une manière qui évoque le souvenir des bas-reliefs de Padoue, et notamment les Symboles des Evangélistes, par des ornements ronds dans lesquels sont incrustés des morceaux de verre. Par un singulier raffinement, ces petits enfoncements sont ornés de sculptures minuscules, représentant des vases, un des ornements favoris du maître. Ces délicates sculptures, que la mosaïque de verre laissait transparaître, mettaient ainsi un charme de plus dans la décoration. La Vierge est entourée d'un cadre qui mérite la plus grande attention. Comme cette Madone a été achetée par M. Piot, il y a 50 ans environ, à une époque où la contrefaçon des œuvres du XVe siècle était encore relativement rare, il est probable que le cadre est ancien, et c'est le plus beau cadre que nous connaissions pour une Madone sculptée. Comme la Madone elle-même, ce cadre a les plus grands rapports avec les œuvres de Donatello. Dans la plinthe, de petits enfants nus tenant des cartels et, sur la corniche, des guirlandes aux formes allongées et des bandelettes épaisses rappellent tout à fait les guirlandes et les bandelettes de la Cantoria. Un détail typique à signaler est le style encore très naïf des chapiteaux. Le même style se voit dans les chapiteaux de l'Autel de S. Pierre à Rome et ne se trouve guère que là. Or il est à remarquer, en faveur de l'authenticité de ce cadre, que, s'il était l'œuvre d'un faussaire, il n'aurait pas été fait dans le style d'une œuvre qui n'est connue que depuis peu de temps. Le faussaire, au lieu de copier une forme si maladroite, eut plus vraisemblablement reproduit de beaux chapiteaux composites, tels qu'on en voit dans la plupart des œuvres florentines de la première moitié du XVe siècle.

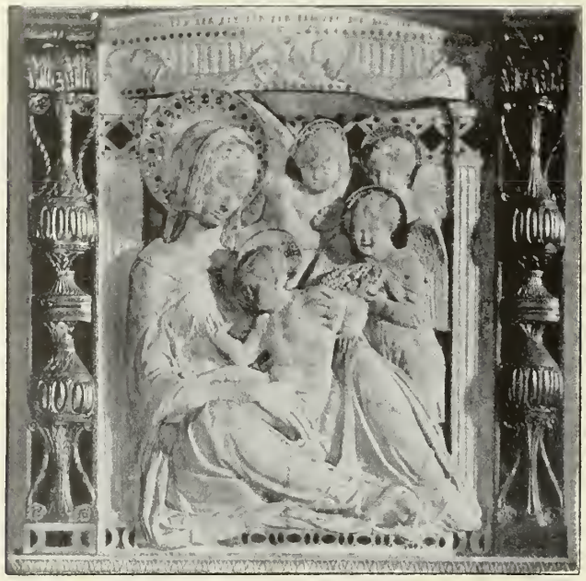
Madone polychrôme du Louvre

Une seconde *Madone* du Musée du Louvre,[1] la Madone polychrôme, achetée par M. Courajod, a quelques analogies avec la Madone de Sienne; ce sont, par exemple,

(1) Cette Madone ayant été achetée à Sienne, M. Courajod avait tout d'abord songé à la classer dans l'école Siennoise (*Gazette des Beaux Arts*, mars 1881). Mais il ne tarda pas à rectifier cette opinion et, dans la *Gazette* de 1890, p. 48, il dit: « Dans mon classement provisoire je reconnais qu'entraîné par la présence à Sienne du bas-relief de la Porte du Dôme, j'ai trop penché du côté siennois. La grande Madone du Louvre relève avant tout de l'influence de Donatello et de Michelozzo. »

l'expression de la Vierge, le visage tourné de profil, la forme des yeux grand ouverts, le type si caractéristique du menton, le voile sur les oreilles, la silhouette de l'épaule et du bras, le maillot de l'enfant. Cette Madone est une pièce magnifique, la plus belle Madone en terre colorée que l'on connaisse. Je la considère comme faite, dans le sentiment de Donatello, par un artiste agissant sous son influence immédiate.

A Florence la *Madone de la Chapelle Médicis,* au Noviciat de Santa Croce, est ordinairement attribuée à un élève de Donatello, mais je ne serais pas éloigné de la considérer comme un original du maître. C'est une œuvre charmante, dans une forme que nous ne retrouverons plus dans la suite; son originalité consiste surtout dans les petits anges qui offrent des corbeilles de fruits à l'enfant Jésus. Je suppose que, si cette Madone n'est pas attribuée à Donatello, c'est parce qu'elle présente certaines naïvetés d'exécution, certaines raideurs qui sembleraient être plutôt le fait d'un élève moins savant; mais cette manière encore un peu primitive n'aurait plus lieu de surprendre si l'on admettait que cette œuvre appartient à la première période de la vie du maître, ainsi que je vais essayer de le démontrer. Cette Madone a dû être faite dans la décade de 1430, car elle a tous les caractères de l'art de Donatello à cette époque, ainsi qu'on peut l'étudier dans l'Autel de S. Pierre, dans la Chaire de Prato, dans l'Annonciation et dans les deux Cantorie du Dôme et de S. Laurent. Très caractéristique est l'aspect brillant de cette œuvre, où Donatello a prodigué les dorures, les marbres de couleur et les petits cubes de mosaïque, comme il l'a fait dans la décoration de ses Cantorie. La pose de l'enfant, dont les jambes forment un angle droit avec le corps, est une attitude que nous trouvons très fréquemment dans les œuvres faites vers le milieu du XVe siècle, (voir notamment les premières Madones de Luca della Robbia), et la Vierge tient l'enfant Jésus en passant la main sous son bras comme dans la Madone du Monument Jean XXIII. Voici enfin une série de particularités qui se trouvent dans les premières œuvres de Donatello: la chemisette longue des Anges, retenue par des boutons sur la hanche et ouverte de façon à laisser apparaître la jambe nue, comme dans l'Autel de S. Pierre, la Chaire de Prato, la Cantoria du Dôme – le médaillon ovale fermant la robe de la Vierge, semblable à celui de l'Annonciation de Santa Croce – le raccourci de la main et notamment du pouce de l'enfant Jésus, qui rappelle certains raccourcis si singuliers des bas-



Madone de la Chapelle Médicis à Santa Croce

reliefs du Baptistère de Sienne – la disposition des figures empiétant sur les pilastres, comme dans l'Autel de S. Pierre – l'entassement des figures emplissant le bas-relief, comme dans la Cantoria et la Chaire de Prato – le style des draperies de la Vierge, où l'on remarque certaines parties plates s'étalant en ovale sur les jambes et ayant, pour contraste, d'autres plis profonds et plus multipliés, selon une méthode semblable à celle des draperies de l'Annonciation. On remarquera enfin l'absence complète d'arabesques, les pilastres sans chapiteaux, les guirlandes de laurier, pareilles à celles des Chapiteaux de Prato, qui sont des symptômes très caractéristiques d'une époque peu avancée.

Madone
de la Via Pietra Piana

La charmante *Madone de la Via Pietra Piana* est aussi une Madone de style donatellesque. Elle ressemble beaucoup à la petite Madone de Padoue et les draperies rappellent le style de Donatello à la fin de sa vie.[1] Nous trouvons ici le premier exemple du petit Jésus mettant le doigt dans la bouche, geste dont nous trouverons plus tard de nombreux exemples dans les œuvres d'Andrea della Robbia.

La Vierge, n.° 42 du Musée de Berlin, a, sur certains points, beaucoup de rapports avec la Madone de la Via Pietra Piana; c'est le même geste du doigt dans la bouche, la même étreinte de la Vierge, le même rapprochement des deux visages. Les draperies sont d'un style très souple l'exécution d'une grande finesse. M. Bode croit pouvoir attribuer cette œuvre à Donatello lui-même.

Dans le même type, mais avec une exécution plus nerveuse, est la Madone n.° 39, une des belles œuvres du Musée de Berlin.

M. Bode inscrit encore sur son catalogue, comme appartenant à l'école de Donatello, un certain nombre de Madones très intéressantes, qui nous font connaître l'art florentin tel qu'il se développa, dans le troisième quart du XVe siècle, sous l'influence de Donatello. Le n° 49 est particulièrement à signaler.

---

(1) A remarquer le bijou représentant une tête de chérubin qui ferme la robe, bijou qui rappelle celui de la Vierge de l'Autel de Padoue. (Voci la gravure de la page 133).

Enfin je rappelle qu'il y a quelques années on attribuait à Donatello un certain nombre de Madones où prédominait l'expression des sentiments gracieux et délicats, telles par exemple que la Madone du Musée de Turin ou la Madone de la Via Cavour à Florence. Mais ces attributions ne se discutent plus, et l'on est d'accord aujourd'hui pour restituer ces Madones à des maîtres nés postérieurement à 1425, tels que Desiderio ou Antonio Rossellino.

Première Chaire de S. Laurent

La question des Madones étant discutée, nous nous trouvons en présence d'une seconde question, qui a non moins vivement agité le monde des amateurs, mais sur laquelle il semble que la lumière soit plus facile à faire; il s'agit de ces nombreux bustes de petits enfants que l'on a pendant si longtemps attribués à Donatello et que l'on s'accorde aujourd'hui à considérer comme l'œuvre de Desiderio, d'Antonio Rossellino et d'autres maîtres du même âge. Les plus célèbres de ces bustes sont les bustes du Bargello, provenant de l'église des Vanchetoni, le buste de Faenza, le buste Goupil du Louvre, les bustes des collections Dreyfus et Miller. Ici, beaucoup plus favorisés que nous ne l'étions pour la question des Madones, nous trouvons, dans les œuvres de Donatello, à toutes les étapes de sa vie, de nombreux points de comparaison; et c'est l'étude attentive de ces œuvres certaines qui a conduit la critique à enlever à Donatello la plupart, sinon la totalité de ces bustes. Tous ces bustes sont en effet des œuvres douces, un peu molles, aux traits délicats, sans grand caractère, où la principale préoccupation de l'artiste est un arrangement de cheveux, un modelé de chairs grasses, détails dont Donatello s'est presque toujours désintéressé. Au lieu de ce modelé, si fin et si poussé, qui caractérise tous ces bustes, nous trouvons toujours, chez Donatello, un modelé vif et violent; au lieu de ces

figures douces, calmes, inexpressives, toujours des expressions énergiques ; au lieu d'une exécution molle, une facture ferme jusqu'à la brutalité. Les cheveux, notamment, si fins et si soyeux dans les œuvres dont nous parlons, sont toujours exécutés par Donatello avec un ciseau hardi qui fait de profondes entailles dans le marbre ou le bronze. Parmi ces bustes, le *Buste du Louvre,* provenant de la collection Goupil, en raison de la gravité du caractère et de la ferme simplicité de l'exécution, me paraît être celui qui se rapproche le plus du style de Donatello.[1]

Deuxième Chaire de S. Laurent

Après avoir traité cette question des Madones et des Bustes d'enfants, il nous faut reprendre méthodiquement l'étude des œuvres de Donatello, et suivre ce maître à Florence, où il passa les dernières années de sa vie.

Les œuvres capitales de cette période sont les deux Chaires de S. Laurent, représentant les scènes de la Passion du Christ. Les sujets sont les suivants :

Première Chaire.

Face principale: La Crucifixion, La Descente de croix.
Face postérieure: Le Christ au jardin des oliviers. (Les deux motifs: la Flagellation et S. Jean Evangéliste, exécutés en bois, sont d'époque postérieure).
Face latérale de gauche: Le Christ devant Pilate et le Christ devant Caïphe.
Face latérale de droite: La Mise au tombeau.

(1) Je rappelle qu'en parlant de la Sacristie de S. Laurent j'ai contesté l'attribution à Donatello des petites têtes d'Anges qui décorent la frise de cette Sacristie. Si la critique parvenait a établir que ces petites têtes sont l'œuvre de Donatello, l'argumentation précédente perdrait beaucoup de sa valeur, car ces petites têtes sont précisément modelées avec la souplesse et la grâce que l'on admire dans les bustes Vanchetoni, Dreyfus, Miller, etc.

Deuxième Chaire.

Face principale: La Descente aux limbes, La Résurrection, L'Ascension.
Face postérieure: Le Martyre de S. Laurent. (Les deux motifs: L'Ecce Homo et S. Luc évangéliste, exécutés en bois, sont d'époque postérieure).
Face latérale de gauche: Les Saintes femmes au tombeau.
Face latérale de droite: La Descente du S. Esprit.

Frise (Première Chaire de S. Laurent)

Avant de parler de ces bas-reliefs, j'étudierai les deux Chaires dans leurs formes générales et dans les détails de leur décoration.

La première Chaire faite par Donatello est certainement celle de gauche, celle où sont représentées, sur la face principale, la *Crucifixion* et la *Descente de croix*. Elle est de forme rectangulaire. La partie inférieure est une frise étroite dont la décoration, consistant en une suite de clous, est simple et en même temps très brillante. Au-dessus des bas-reliefs, et les reliant à une corniche saillante, se déroulent des scènes juvéniles, séparées les unes des autres par des vases accouplés. Au milieu deux centaures tiennent un cartel. Les bas-reliefs sont encadrés par des pilastres cannelés; mais Donatello a pensé que ces pilastres feraient une note un peu froide, en isolant trop brutalement les diverses parties de son œuvre, et il y a très heureusement disposé des figures qui semblent se relier aux motifs principaux des bas-reliefs. Quelques uns des pilastres ont perdu cette décoration, mais on peut voir quel admirable parti Donatello a tiré de cette idée, en regardant les pilastres des faces latérales et le pilastre gauche de la face principale. On remarquera avec quelle originalité Donatello couronne ses pilastres. A lui, plus qu'à tout autre, il répugnait de reproduire une forme déjà créée par un autre artiste et, dans les adaptations qu'il a faites du style antique, il s'est toujours efforcé d'apporter quelques variantes, donnant aux idées anciennes une vie nouvelle. Ici pour terminer ses pilastres, au lieu d'employer des chapiteaux, il se sert de figures d'enfants tenant des guirlandes; il les sculpte sur le pilastre lui-même, se contentant pour faire, de ces parties, un membre spécial d'architecture, de les isoler par deux légères moulures.

La partie ornementale de cette Chaire, par son charme et sa gaieté, contraste profondément avec les grandes scènes de la vie du Christ figurées dans les bas-reliefs, et peut-être, si l'on s'en tenait à la rigueur absolue des règles de l'art, à ces règles que Nicolas de Pise avait si fidèlement observées, pourrait-on s'étonner que Donatello n'ait pas voulu

ou n'ait pas su trouver des bordures plus en harmonie avec les sujets qu'il avait à traiter. Ici, visiblement, la pensée de Donatello, ardente, fougueuse, jamais contenue, donne libre carrière à toutes les fantaisies de son imagination. Après avoir été si douloureusement ému par les drames de la vie du Christ, il se repose en ciselant de petits corps d'enfants, en inventant mille combinaisons pour dire leurs jeux, leurs mouvements, l'ardeur de leur âge. Plus anormal encore est le motif des Centaures tenant un cartel. Cette antiquité classique, qui n'avait pu pénétrer dans les œuvres maîtresses de Donatello, trouve sa place dans toutes les parties accessoires.

La seconde Chaire est conçue dans le même type que la première, mais elle présente toutefois quelques notables variantes. Donatello a pensé que les pilastres, même avec l'addition des figures décoratives, faisaient une séparation un peu froide et trop monotone. Aussi il les supprime, pour chercher, dans les bas-reliefs eux-mêmes, des motifs saillants pouvant servir de séparation; et il s'efforce en outre de briser les lignes trop régulières de sa chaire rectangulaire, en plaçant, sur ses bords, des objets à vive saillie. De même, dans la frise d'enfants, il a reconnu que son motif de vases accouplés était un peu pauvre et trop fréquemment répété, et il le remplace par d'admirables motifs de chevaux fougueux tenus en main par des hommes nus.

Détail de la frise
(Deuxième Chaire de S. Laurent)

Il y a, dans toutes ces parties, une telle science, que je ne discuterai même pas la thèse qui attribue à Bertoldo, l'élève de Donatello, une part dans ces inventions. C'est l'art de Donatello dans toute sa puissance et toute son individualité.

Je ne tenterai pas de classer chronologiquement les bas-reliefs des Chaires; il semble, toutefois, qu'on peut considérer, comme ayant été fait le premier, le bas-relief représentant *Jésus devant Caïphe et Pilate.* Ce bas-relief est celui qui se rapproche le plus de ceux de Padoue, soit par le luxe excessif de l'ornementation, soit par les emprunts faits à l'antiquité dans les parties décoratives. Donatello, voulant représenter un palais romain, figure, comme dans les reliefs de Padoue, de grandes voûtes en perspective; il les sépare par de riches colonnes ornées de cannelures torses, et l'une d'elles, décorée de bas-reliefs, est une véritable imitation de la colonne Trajane. De ravissantes figures nues surmontent ces colonnes. Quant au bas-relief, il est conçu dans le style de ceux de Padoue, mais il montre plus de liberté encore, plus d'imprévu dans la composition, plus d'habileté dans la subordination des divers plans. C'est toujours la même idée d'ordonner une scène très riche, d'évoquer et de faire mouvoir des

foules nombreuses; et, dans l'encombrement de la composition, la même science pour détacher le motif principal, pour montrer le Christ devant Caïphe et Pilate au milieu d'une multitude affolée demandant sa victime. Ici, par une idée nouvelle, Donatello suppose que la scène principale se passe sur un terrain en escalier, et il place ainsi, au premier plan, des figures dont on ne voit que la partie supérieure, ce qui contribue à rendre l'œuvre plus brillante et plus touffue.

Le Christ devant Caïphe et Pilate (*Première Chaire de S. Laurent*)

Les deux reliefs de la face principale de la Chaire, la *Crucifixion* et la *Descente de croix,* ne comportaient pas la possibilité d'une pareille mise en scène, d'une riche décoration semblable à celle du Palais de Pilate. Donatello comprend du reste combien les charmantes ciselures, les souvenirs de l'antiquité païenne seraient vains et déplacés dans de telles scènes; aussi les conçoit-il dans une forme plus sévère, et rien dans son œuvre ne détourne la pensée des drames terribles qu'il va évoquer. Il y a, dans toutes les figures, une telle ardeur d'expression, une telle agitation fébrile, un tel souffle frémissant de vie, que l'œuvre tout entière semble un sanglot. Quelle vision, dans la *Descente de croix,* que cette Madeleine s'arrachant les cheveux, et dont on croit entendre le cri de douleur! Dans la *Mise en croix,* Donatello conservait encore cette ordonnance symétrique qui lui était familière, mais dans la *Descente de croix,* il brise les lignes et il obtient un effet prodigieux en

La Mise au tombeau (*Première Chaire de S. Laurent*)

faisant surgir, seule, cette longue figure désespérée de la Madeleine, tandis que toutes les autres figures se courbent haletantes sur le cadavre du Christ.

Dans la seconde Chaire il représente la *Résurrection*, l'*Ascension*, la *Descente aux limbes*, et il est vraisemblable que les *Marie au sépulcre* sont le dernier motif auquel il ait mis la main. Dans cette Chaire se manifeste plus violente encore l'âme de Donatello; plus

La Descente de croix
(Première Chaire de S. Laurent)

audacieuses encore et plus imprévues les inventions de son génie; telle, dans les limbes, cette conception des vieillards, si usés, si las d'attendre, qui ont à peine la force de soulever les bras pour les tendre vers le Christ libérateur.

Au point de vue de l'exécution, il y a dans cette œuvre des audaces qui ont déconcerté la critique. Si l'on veut en comprendre le véritable caractère, il faut pénétrer dans la pensée de Donatello, le suivre dans ses efforts pour reproduire la passion à son paroxysme. Il faut le voir brisant toutes les lignes, secouant, tordant les êtres, les pliant dans les postures les plus étranges. La plus singulière nouveauté de cette œuvre est la recherche des raccourcis, qui pourrait parfois faire croire à un mauvais dessin, dans une œuvre qui est, cependant, la plus originale et la plus puissante que le maître ait faite.

On sait que Donatello dans le travail de ces Chaires, comme dans les œuvres de Padoue, se fit aider par des élèves, on sait aussi qu'il laissa les Chaires inachevées; et l'on en a conclu que les élèves de Donatello, et Bertoldo notamment, avaient eu dans cette œuvre une part prépondérante. Mais c'est inadmissible, car cette œuvre, autant par ses défauts que par ses qualités, par les formes si nouvelles de la composition, est une œuvre telle que Donatello seul a été capable de la concevoir et de l'exécuter. Ce n'est ni à Bertoldo ni à Vellano, ces maîtres froids et peu inventifs, qu'on peut faire honneur de la plus audacieuse des créations de Donatello.

Dans la période des travaux de Padoue, antérieurement aux chaires de S. Laurent, il faut classer le *Crucifiement* du Bargello, petite plaque de bronze, où l'on admire toute la finesse de la période padouane et en même temps toute l'ardeur, tous les sanglots, des Chaires de S. Laurent. C'est la dernière manière de Donatello, dans toute sa fleur. Tout y est également admirable: l'ordonnance si riche et si claire, la beauté des nus dans le Christ, le bourreau et les deux larrons, l'ampleur des draperies et la noblesse des attitudes dans les figures du premier plan, ces anges qui voltigent autour de la croix et effleurent le corps du Christ comme d'une caresse; et quelle émotion dans le groupe de la Madeleine et du S. Jean! combien poignante cette figure de la Vierge qui s'est laissée choir, terrassée par la souffrance, si impressionnante dans son immobilité de statue! il semble qu'elle soit là, ensevelie dans la douleur, pour l'éternité.

S. Jean de Sienne

Le *S. Jean Baptiste* de Sienne, fait en 1457, et la *Madeleine* du Baptistère, datant à peu près de la même époque, sont, avec les Chaires de S. Laurent, le testament artistique de Donatello, le point culminant de ses recherches dans la voie de l'expression dramatique.[1] Ce n'est plus ici un jeu pour divertir des dilettanti, quelque sensuelle image pour décorer le salon de fête d'un Médicis; ce sont des œuvres qui vont droit à l'âme et la secouent comme un cri du Dante. Le *S. Jean,* et plus encore, la *Madeleine* font revivre tout entier le monde du Moyen-âge avec ses inquiétudes et ses terreurs, ce monde si violemment dominé par la foi chrétienne, qui, pour réprimer l'ardeur de ses passions, eut recours à des prodiges de pénitence. La belle pécheresse que les

(1) Dans l'étude de l'œuvre de Donatello, la fixation de la date de la *Madeleine* est un des points les plus importants. La classer dans la période de sa jeunesse, comme le font certains historiens, c'est fausser et rendre incompréhensible toute la vie de Donatello.

Crucifiement (*Bargello*)

siècles suivants nous représenteront comme une des images les plus séduisantes, comme une Vénus de l'art chrétien, ce bouquet de chair rose, voyez ce que Donatello en a fait: la plus terrible évocation de la pénitence et du renoncement; un squelette conservant juste ce qu'il faut de vie pour pouvoir souffrir encore! Et, quelque répulsion que nous cause la vue de cette lamentable guenille, nous nous arrêtons interdits, terrifiés, remués jusque dans les plus profondes fibres du cœur.[1]

Madeleine
(*Baptistère de Florence*)

Aujourd'hui, avec les idées que nous recevons de notre éducation classique, nous ne pouvons accepter, dès le premier abord et sans restrictions, de telles conceptions artistiques. Ici Donatello, à l'encontre des anciens, pense que la recherche essentielle et unique de l'artiste ne saurait être la beauté des formes, l'être dans la plénitude de sa santé, de son développement, de sa normalité. Donatello ne recule pas devant la forme usée par la vie, déformée par la douleur, et s'il le fait, ce n'est pas par suite de cette idée que les formes n'ont pas de beauté en elles-mêmes, ce n'est pas en vertu d'un réalisme indifférent, qui serait la négation même de l'art, mais en vertu d'une recherche supérieure. C'est l'importance souveraine accordée à la pensée qui l'a conduit à cette conception de l'œuvre d'art. Pour lui l'essentiel n'est plus la forme, mais l'idée qu'elle doit transmettre; et, de même qu'il sera jeune et souriant pour représenter la femme et l'enfant, de même il sera violent et terrible pour exprimer les conceptions dramatiques de la vie religieuse. A l'idéal grec se substitue l'idéal moderne, tel que l'âme chrétienne l'a fait.

On peut ne pas aimer Donatello, mais on doit avant tout reconnaître ce qu'il a été. Il ne faut pas faire de lui un champion de la

(1) Depuis le XVIe siècle la *Madeleine* a cessé d'être très appréciée en Italie. On ne sera pas surpris d'apprendre que Bandinelli la tenait pour une œuvre des plus grossières. Mais nous rappellerons avec grand plaisir que Charles VIII, lors de son passage à Florence, s'en était épris et en offrait une somme très élevée: « Mais, dit le chroniqueur, on la lui aurait donnée plutôt que de la vendre, aucun prix ne pouvant la payer. » A citer aussi le jugement du Président de Brosses, au XVIIIe siècle (*Lettres*, I, p. 250): « Il y a une Madeleine en bois par Donatello, grandement prisée, qui est tellement sèche, noire, échevelée et effroyable, qu'elle m'a pour jamais dégouté de la pénitence. » « La Madeleine de Donatello, a dit de nos jours Rio (*L'Art chrétien*, I, p. 324) est un ouvrage presque repoussant au premier abord, mais qui, étudié à son véritable point de vue, révèle, dans l'artiste, une intelligence exquise des exigences de l'art chrétien et un respect profond pour la donnée toute exceptionnelle qui lui était offerte. »

Renaissance; il ne faut pas voir, dans son œuvre si vivante, un reflet de la statuaire antique. Que Donatello l'ait voulu ou non, son œuvre est la plus énergique protestation qu'un artiste ait fait entendre contre les doctrines de l'Antiquité. Si Phidias a dit, dans le Parthénon, tout ce que les formes du corps humain pouvaient enfermer de beauté, Donatello, dans l'Autel de Padoue, dans les Chaires de S. Laurent et dans la Madeleine, a trouvé un idéal nouveau, en ne se préoccupant que de laisser parler son âme et son cœur.

L'Assomption
du Monument Brancacci à Naples

Frise du Monument Aragazzi

MICHELOZZO

1391 – 1472

L'absence d'une monographie détaillée de Michelozzo est une des lacunes les plus regrettables de l'histoire de l'art italien. Michelozzo a été le confident, l'ami préféré de Cosme de Médicis; il est le Lebrun de ce Louis XIV. C'est lui qui prend part à tous les travaux et qui les dirige. Pour comprendre la place qu'il a tenue, il suffit de se rappeler qu'il a été tour à tour le collaborateur des plus grands maîtres de l'époque, de Ghiberti, de Donatello, de Brunelleschi et de Luca della Robbia.

Il fut, comme Brunelleschi, et, sur certains points, avec une connaissance plus complète de l'art antique, le véritable créateur de l'architecture de la Renaissance. En particulier, c'est à lui que revient la gloire d'avoir créé les formes décoratives de ce nouveau style. Le caractère, et, l'on peut dire, le mérite de l'art de Michelozzo ne sont pas encore pleinement reconnus; car, dans les œuvres si nombreuses qu'il a faites en collaboration avec d'autres artistes, on n'a pas su distinguer nettement toute la part qui lui revient. Par exemple, on hésite à lui attribuer le Tabernacle du Conseil des marchands à Or San Michele, et je suis le premier à proposer de reconnaître sa main dans les quatre Docteurs de la Porte de la Sacristie du Dôme, faite par lui en collaboration avec Luca della Robbia.

Michelozzo, né en 1391, avait quatorze ans de moins que Brunelleschi; et cela suffit à expliquer pourquoi il a été plus dégagé que ce maître des liens de l'art gothique.

Mais cette influence gothique, même chez Michelozzo, ne disparaît pas encore complètement, et nous la retrouverons dans l'ossature de plusieurs de ses constructions civiles, notamment dans le Palais de Cosme de Médicis. Dans la première moitié du xve siècle, lorsque les artistes veulent modifier l'architecture du Moyen-âge, c'est surtout du côté des formes décoratives qu'ils dirigent leur attention. Et cela se comprend aisément; car, au milieu des ruines romaines, s'il était facile de découvrir de nombreux éléments de décoration, il était presque impossible de retrouver des édifices complets pouvant fournir l'idée de plans nouveaux; et, d'autre part, il y avait, entre les édifices créés par l'ancien art romain et les formes nouvelles exigées par la civilisation du xve siècle, un tel désaccord, que cet art ancien ne pouvait être d'aucune utilité aux architectes.

Le premier document qui nous parle de Michelozzo nous le montre travaillant sous les ordres de Ghiberti. En 1424, il est employé à la première Porte du Baptistère et, dans la *Denunzia de' suoi beni* (1) de 1427, il parle de certain reste de créance qui lui est dû par l'Arte del Cambio, pour la statue de S. Mathieu à Or san Michele, *quando era compagno di Lorenzo di Bartoluccio.* Et plus tard encore, de 1437 à 1442, nous le verrons travailler à la deuxième Porte de Ghiberti. Mais, dans ces travaux avec Ghiberti, il est à peu près certain qu'il fut placé en sous-ordre et qu'il ne fit aucun acte personnel. Il est en effet impossible de trouver, soit dans le S. Mathieu, soit dans aucune partie des deux Portes du Baptistère, aucune trace de son style.

A mon sens, le premier travail que l'on puisse attribuer à Michelozzo est l'architecture du *Monument du Pape Jean XXIII,* monument qu'il fit en collaboration avec Donatello, de 1424 à 1427 environ. (2) Ce Tombeau est, au point de vue de l'architecture, une pièce de très grande valeur, car c'est une des premières œuvres dans laquelle nous voyons le style Renaissance. En 1427, en effet, Brunelleschi n'a encore construit que l'Hôpital des Innocents, et il commence à peine la Sacristie de S. Laurent. Le désir de rompre avec l'art gothique s'affirme nettement dans ce tombeau, ainsi qu'on peut en juger d'après le socle décoré de guirlandes soutenues par des têtes de chérubins, d'après les niches surmontées par des coquilles et séparées par des pilastres cannelés à chapiteaux composites, et d'après les figures nues des enfants qui, sur le devant du sarcophage, tiennent un cartel. Mais l'architecte est encore très embarrassé dans l'emploi des formes antiques et il termine assez maladroitement son édifice par de lourdes masses à formes carrées. On remarquera que le Tombeau est placé entre deux colonnes du Baptistère qui semblent faire corps avec lui. Michelozzo a très habilement uni ces colonnes à son monument en les y rattachant par ces larges rideaux qui le surmontent comme un baldaquin. Visiblement l'architecte a été gêné par l'espace étroit qui lui était alloué, et son œuvre trop allongée

(1) Au xve siècle, l'impôt sur le revenu existait à Florence et chaque citoyen était tenu de faire la déclaration de ses biens « denunzia de' suoi beni. » Ces déclarations qui ont été conservées, sont une source très précieuse pour l'histoire de l'art.

(2) Voir la gravure, page 99.

est composée de parties mal reliées entre elles. C'est ainsi que le sarcophage paraît trop petit par rapport à l'importance des supports et du couronnement.

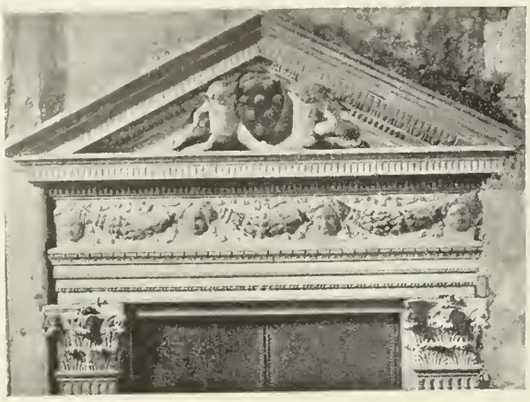
Bien autrement intéressante est la *Tombe du Cardinal Brancacci,* faite en 1427.[1] Ici l'artiste était complètement libre de composer le monument à son gré, et il a créé une œuvre d'une grande unité. Les deux colonnes cannelées, que Michelozzo plaça en avant du Tombeau, durent paraître une bien grande nouveauté, car il y avait près de mille ans que les architectes italiens n'en avaient taillé de semblables. Lorsque nous disons que la Tombe Brancacci est une œuvre imitée de l'antique et appartenant au style nouveau de la Renaissance, il faut préciser avec soin ce que l'on entend par là; il faut se hâter de dire que l'imitation de l'antiquité se reconnaît, non dans la conception générale de l'œuvre, mais uniquement dans les détails de la décoration. En effet, nous voyons ici l'ordonnance même des tombeaux du Moyen-âge, cette ordonnance que nous avons admirée dans les œuvres des écoles pisane et siennoise, notamment dans les Tombes des princes de la Maison d'Anjou. Dans la Tombe Brancacci comme dans les Tombes pisanes et siennoises, un vaste baldaquin entoure toute l'œuvre; la seule différence est qu'au Moyen-âge le fronton est à arc aigu et que les supports sont des piliers ou des colonnes torses, tandis qu'ici le fronton est à plein cintre et que les colonnes sont de pur style classique. Comme au Moyen-âge, dans la Tombe Brancacci, le corps de l'œuvre comprend un sarcophage sculpté, sur lequel est étendu le gisant que veillent deux anges, tandis que, dans le tympan, la Vierge et des saints prient pour lui. Il n'est pas jusqu'aux cariatides du Tombeau Brancacci qui ne se rattachent à une forme du Moyen-âge, par exemple aux Tombeaux de l'église Santa Chiara à Naples.

Etudiant, en ce moment, le style architectural de Michelozzo, je laisse de côté, pour un instant, le monument Aragazzi (1427-1429), dont il ne reste que des fragments de sculpture, pour arriver à la *Chaire de Prato,* faite en 1433.[2] Ici le pas est grand. Nous voyons apparaître, non plus seulement le pilastre et la colonne, mais l'ornementation antique : les guirlandes de feuilles avec des torsades de rubans, les tresses, les billettes, les oves, les modillons, les consoles à larges feuilles recourbées. Dans cette Chaire, la sculpture est de la main de Donatello, mais je pense que toute la partie architecturale appartient à Michelozzo. Pour en être sûr, il suffit de la comparer à la Cantoria du Dôme, œuvre certaine de Donatello, et l'on verra, par cette comparaison, combien les deux maîtres se ressemblaient peu dans leur manière de comprendre l'architecture.

Le chef-d'œuvre de Michelozzo, comme architecte, est le *Palais de Cosme de Médicis* fait vers 1440 ; mais il ne faut pas chercher à le rattacher à l'influence de l'antiquité. Ici

(1) Voir la gravure, page 100.
(2) Voir la gravure, page 103.

Michelozzo est le disciple direct des maîtres du Moyen-âge, de ces artistes qui ont construit les Palais florentins, selon les nécessités imposées par l'état social, dans un pays où la guerre civile en permanence obligeait les citoyens à transformer leurs habitations en véritables forteresses. Michelozzo reprend le thème ancien du Palais du Podestat et du Palais de la Seigneurie. Seule, la corniche qui remplace les créneaux et les machicoulis, et la multiplicité des ouvertures, indiquent un nouveau style correspondant à une période de plus grande tranquillité sociale. A l'intérieur, le sentiment de l'élégance apparaît plus nettement qu'à l'extérieur, et dans le *cortile,* de légères colonnes prennent la place des robustes piliers du XIVe siècle.



Porte du Noviciat de Santa Croce

Au point de vue des formes décoratives, la partie la plus intéressante du Palais est la *Chapelle,* encore admirablement conservée dans son état primitif. Dans cette chapelle, qui est un des pélerinages artistiques les plus fréquentés du monde, où tant de touristes viennent admirer les merveilleuses fresques de Benozzo Gozzoli, bien peu songent à jeter un coup d'œil sur les formes délicates de son architecture et la riche décoration de son plafond. Pour la forme générale, cette chapelle, comme la Sacristie de S. Laurent, de Brunelleschi, est sur plan carré, avec un léger enfoncement pour l'autel. Mais la chapelle, au lieu d'être terminée par une coupole, est recouverte par un plafond. C'est, peut-être, le premier exemple que l'on connaisse de cette forme, car il est probable que le plafond de l'Eglise S. Laurent n'a été fait que beaucoup plus tard et sans doute après la mort même de Brunelleschi.

Nous avons dit plus haut, en parlant de Brunelleschi, que nous ne savions pas exactement quelle part il convenait de lui faire dans la décoration du Portique de la chapelle Pazzi, et peut-être faut-il supposer que Michelozzo a travaillé aux sculptures de la porte et aux rosaces de la voûte.

A côté de la Chapelle Pazzi, nous avons un travail certain de Michelozzo, très précieux pour nous renseigner sur son style et sur l'évolution de l'art de la Renaissance; ce sont les travaux faits pour le *Noviciat de Santa Croce,* comprenant entre autres la Chapelle Médicis, le couloir et la Porte ouvrant sur l'église. Cette Porte, faite certainement après celle de la Chapelle Pazzi, est la deuxième porte créée dans le style de la Renaissance. Elle marque un grand progrès sur la Porte de la Cha-

Porte du Cloître de Santa Croce

pelle Pazzi, soit par l'emploi des pilastres cannelés et des chapiteaux, soit par la guirlande qui orne la frise, et les petits enfants nus qui tiennent des armoiries au milieu du fronton.

Nous publions la gravure d'une *Porte du Cloître de Santa Croce* qui, comparée avec la Porte de la Chapelle Pazzi de Brunelleschi (gravée, page 85) et avec la Porte du Noviciat de Michelozzo, permettra de comprendre l'évolution rapide qui eut lieu dans le style de la Renaissance. Les nouveautés sont la substitution des colonnes aux pilastres, l'emploi des chambranles décorés d'arabesques, et l'ornementation plus riche du tympan. Cette Porte est souvent attribuée à Brunelleschi; mais il est facile de constater qu'elle est très postérieure à la mort de ce maître. Si elle est de Michelozzo, il faut la considérer comme un de ses derniers travaux. Toutefois on sera encore, je pense, plus près de la vérité en l'attribuant à un maître plus jeune de quelques années.

Tabernacle du Conseil des Marchands
(Les deux statues sont l'œuvre du Verrocchio)

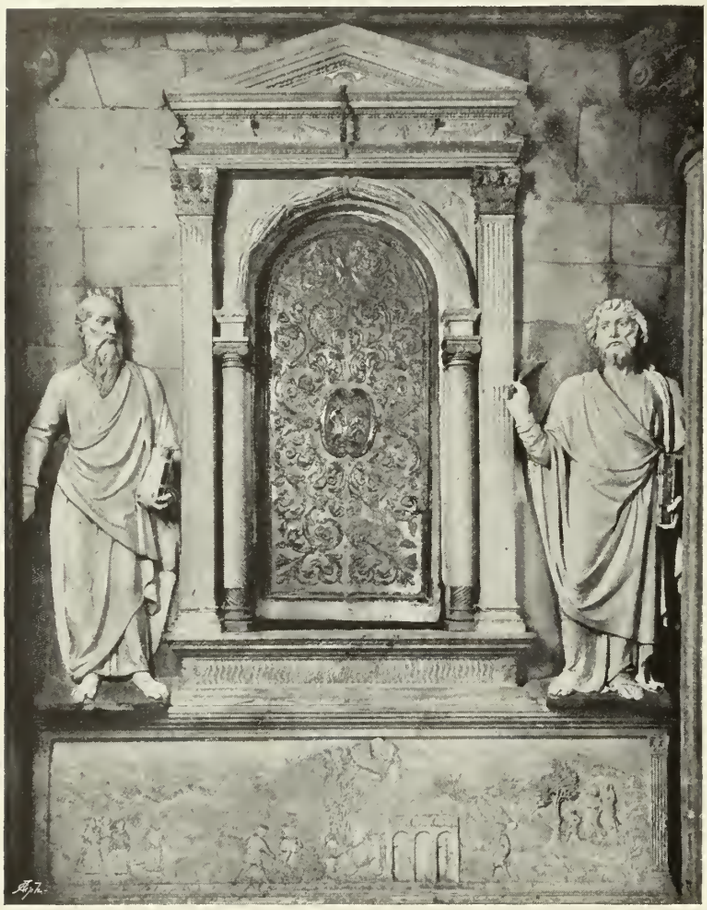
De 1436 à 1443, sur la commande de Cosme de Médicis, Michelozzo construisit le *Couvent de S. Marc,* où l'on trouve pour la première fois le chapiteau ionique, dans les deux cloîtres, et dans la bibliothèque. La date de l'apparition de cette forme est importante à noter. Mais on remarquera que le chapiteau ionique de Michelozzo est encore bien rudimentaire et fort éloigné de la pureté du style grec. Du reste, à ce moment, et pendant longtemps encore, c'est le chapiteau corinthien qui aura la préférence des artistes italiens. (1)

C'est, sans doute, après les travaux de Santa Croce et de S. Marc, que Michelozzo fit la *Chapelle du Crucifix* à San Miniato, en collaboration avec Luca della Robbia, qui en décora la voûte par des caissons émaillés. Cette chapelle fut commandée à Michelozzo par Pierre de Médicis. Vasari dit que cette commande fut faite après la mort de Cosme, mais Vasari sans doute a commis une erreur. Par son style cette chapelle est certainement antérieure à 1466 et la date de 1448 que lui assigne le *Cicerone* paraît très vraisemblable. On re-

(1) Dans sa fresque de l'*Annonciation*, qui fait face à la porte d'entrée du premier étage du Couvent de S. Marc, fra Angelico a reproduit les chapiteaux ioniques de Michelozzo. Cet exemple, et nombre d'autres que nous pourrions citer, prouve que les peintres suivaient attentivement les inventions des architectes, et ainsi on peut très logiquement se baser sur les formes reproduites dans les peintures pour suivre les modifications de l'art architectural.

marque, sur la face postérieure de ce monument, le Faucon des Médicis sculpté par Michelozzo lui-même. (Voir la gravure à la fin du chapitre).

C'est à Michelozzo, je pense, qu'il convient d'attribuer le beau *Tabernacle du Conseil des Marchands* à Or San Michele, qui enferme le groupe de l'Incrédulité de S. Thomas du Verrochio, tabernacle qui est le chef-d'œuvre de la Renaissance, au point de vue de la beauté de l'ordonnance et des formes décoratives.



Tabernacle de l'Autel de la Vierge à l'Impruneta
(Les deux statues sont l'œuvre de Luca della Robbia)

Je rappelle brièvement l'historique de ce Tabernacle. Le pilier sur lequel il est placé appartenait primitivement au Parti guelfe, et nous savons, grâce aux documents publiés par M. Franceschini, [1] qu'en 1420 le Parti guelfe avait commandé à Donatello un tabernacle et une statue de S. Louis. Donatello avait terminé la statue en 1423, mais les documents ne nous disent pas s'il avait commencé le tabernacle. Quelques années plus tard, en 1452, le Parti guelfe fut obligé de céder son pilastre au Conseil des marchands qui, en 1463, commanda à Verrochio le groupe de l'Incrédulité de S. Thomas.

Voilà ce que nous savons à ce sujet, et le fait qu'un tabernacle a été commandé à Donatello a conduit la plupart des écrivains à lui attribuer celui que nous voyons aujourd'hui à Or San Michele. Mais ce tabernacle ne rappelle en rien le style architectural de Donatello, et, par contre, il a les plus étroits rapports avec la Porte du Noviciat de Santa Croce, œuvre certaine de Michelozzo. [2]

(1) L'Oratorio di San Michele in orto, p. 87.

(2) Comparer l'entablement, dans ces deux œuvres. C'est la même décoration de la frise par des têtes de chérubins soutenant des guirlandes, et la même disposition de l'architrave, dont les trois divisions sont marquées par une corde, un rang de perles, et un ruban enroulé. Sur la base du Tabernacle d'Or san Michele est une réplique, une véritable copie, des enfants tenant une couronne de la Porte de la Chapelle Pazzi.

D'autre part, les longues et arides discussions par lesquelles je m'efforce de déterminer l'apparition et l'évolution du style de la Renaissance auront, je pense, pour résultat de convaincre le lecteur que ce tabernacle ne peut dater de l'année 1423. Il suffit de se rappeler que le Tabernacle de l'Arte del Cambio de Ghiberti à Or San Michele, une des premières œuvres où apparaît l'imitation de l'antiquité et où cette imitation est encore bien naïve, n'est pas antérieur à 1423. Notre tabernacle est de même très certainement postérieur à la Porte de la Chapelle Pazzi de Brunelleschi, et à la Porte du Noviciat de Michelozzo, et il doit par conséquent s'emplacer vers 1450.

Par analogie avec ce tabernacle nous attribuerons à Michelozzo le *Tabernacle de l'autel de la Vierge* dans l'Eglise de l'Impruneta. C'est le même style, toutefois à un degré moins avancé. A l'Impruneta le fronton est plus bas, les moulures plus simples, sans ornements; les guirlandes soutenues par des têtes de chérubins sont moins heureusement disposées et moins finement exécutées; sur les colonnes torses il n'y a pas encore d'entablement avec l'ordonnance régulière de l'architrave, de la frise et de la corniche; les pilastres et les colonnes n'ont pas, à la jonction avec les chapiteaux, une séparation aussi franchement indiquée; la base du monument est moins haute et elle n'a pour ornement que des strigilles, caractère qui nous rapproche encore de l'architecture de la Chapelle Pazzi, où les strigilles sont prodiguées.

Le Christ bénissant du Monument Aragazzi

Comme sculpteur Michelozzo est loin d'avoir eu le même talent que comme architecte. Le nombre de ses œuvres du reste ne fut pas très considérable, et les plus importantes sont celles qu'il fit au début de sa carrière, en collaborant avec Donatello aux trois Monuments du pape Jean XXIII, du cardinal Brancacci et du poète Aragazzi.

Dans le *Monument Jean XXIII,* on suppose que Michelozzo est l'auteur de la figure de la *Foi* et qu'il a collaboré aux autres figures de Vertus. Dans la *Tombe Brancacci,* il est probable, de même, qu'il a travaillé aux figures qui supportent le sarcophage, ainsi qu'à la Vierge et aux Saints du fronton. Mais la difficulté d'arriver ici à une détermination précise provient de ce que Michelozzo subit à ce moment l'influence de Donatello et que sa manière se confond avec la sienne, ne s'en distinguant que par une science moins grande.

Le *Monument du poète Aragazzi,* comme les Monuments du pape Jean XXIII et du Cardinal Brancacci, fut commandé à Donatello et à Michelozzo, mais il est permis de supposer que Michelozzo en fut le principal, sinon le seul auteur.

Dans la déclaration de ses biens de l'année 1427, Michelozzo dit qu'il est compagnon de Donatello depuis deux ans, et qu'il leur est dû diverses sommes pour les Tombes du pape Jean XXIII, du cardinal Brancacci et du poète Aragazzi; mais il fait remarquer que ce dernier monument n'est pas encore commencé et qu'il s'occupe à faire venir les marbres. — Plus tard, dans sa déclaration de 1447, il parle des sommes qui lui sont dues par la famille Aragazzi pour une sépulture qu'il avait faite 20 ans auparavant; et en 1470 il parle encore de cette créance. Or, dans ces derniers documents, Michelozzo ne fait plus aucune allusion à la collaboration de Donatello et comme, d'autre part, Donatello, dans ses déclarations, ne parle jamais du Monument Aragazzi, on est fondé à croire que Michelozzo en fut le principal auteur (Cfr. le *Carteggio de Gaye,* vol. I, p. 117).

La famille Aragazzi aux pieds de la Vierge
(*Monument Aragazzi*)

Le Monument Aragazzi ne nous a pas été conservé dans sa forme première. Nous n'en possédons plus que des morceaux qui sont épars dans l'église de Montepulciano, mais ces fragments sont très importants et comprennent trois statues, deux bas-reliefs, le gisant, et une frise qui représente des anges soutenant des guirlandes. (1)

Le *Christ bénissant,* remarquable par la grande noblesse de la pensée, est la plus belle sculpture de ce tombeau. Les draperies sont dans le style ordinaire de l'école florentine aux environs de 1420, mais on notera une particularité encore assez rare à cette époque, c'est l'étude de la poitrine nue du Christ, dans une recherche semblable à celle de l'Ezéchiel de Donatello.

Dans les deux autres statues, qui représentent des *Figures allégoriques,* Michelozzo tente de suivre Donatello dans ses recherches de mouvement et d'expression; mais n'ayant pas le même génie ni la même ardeur de pensée, il ne fait que des œuvres maniérées, sans pouvoir atteindre à la puissance expressive de ce grand maître. (2)

Les deux bas-reliefs du Monument Aragazzi, représentant la *famille Aragazzi aux pieds de la Vierge* et surtout les *Enfants Aragazzi faisant leurs adieux à leur mère,* sont des pièces du plus haut intérêt historique. Ce sont en effet les œuvres de cette époque où se manifeste le plus nettement la volonté d'imiter le style antique; et ici, sans qu'aucun doute soit possible, nous pouvons nous rendre compte de la nature de l'influence que l'art antique a exercée sur l'art florentin, des qualités et des défauts qu'il a fait naître. L'influence

(1) Voir la gravure de cette frise en tête du chapitre.
(2) Dans les *Sensation d'Italie* de M. Paul Bourget a consacré une page à ces statues.

antique se reconnaît à la disposition des personnages, tous placés sur la même ligne, sur le même plan, serrés les uns contre les autres, les têtes touchant le cadre, sans qu'aucun espace libre soit ménagé pour les détails de paysage et d'architecture; elle se reconnaît au style des draperies dessinées lourdement, d'une manière conventionnelle, aux proportions défectueuses du corps, aux têtes trop grosses, aux chevelures disposées en masses épaisses, à l'importance des nus et à la manière de les traiter, par un dessin sommaire où se devine l'étude de l'antique plus que celle de la nature.[1]

Or, si parfois quelque trace de ce style se retrouve chez d'autres maîtres de cette époque, par exemple dans quelques œuvres de la jeunesse de Ghiberti, de Donatello et de Luca della Robbia, il suffit d'étudier avec méthode la vie de ces maîtres pour voir qu'ils n'ont pas poursuivi une telle manière, et que, tout au contraire, c'est en s'éloignant de ce style que Ghiberti et Donatello ont créé cet art nouveau qui est la gloire impérissable de l'école florentine.

Les enfants Aragazzi faisant leurs adieux à leur mère
(*Monument Aragazzi*)

Quiconque voudra être de bonne foi reconnaîtra que l'influence antique, dans les œuvres de Michelozzo, comme dans toutes les œuvres où nous aurons à l'observer, a précisément eu pour conséquence, non de rendre l'œuvre plus fine, plus délicate, plus spiritualiste, mais au contraire plus lourde, plus sommaire, plus inexpressive. Déjà nous voyons l'art antique agir comme il le fera au XVIe siècle, et nous avons une preuve nouvelle que toutes les qualités si admirables des maîtres du XVe siècle ne proviennent pas de l'imitation de cet art.

M. Schmarsow[2] a dit que, dans ces bas-reliefs, soit par la composition de la scène, soit par le style des figures, Michelozzo s'était rapproché de la manière de Luca della Robbia. Mais ces bas-reliefs ont été faits vers 1429, et à ce moment, Luca n'a encore produit aucune œuvre. Si M. Schmarsow a raison de noter certaines ressemblances entre le style de Michelozzo et celui de Luca, cela prouve simplement que l'imitateur fut Luca et non Michelozzo.

Dans l'article que nous venons de citer, M. Schmarsow attribue à Michelozzo la *Vierge entre deux saints,* demi-figures en terre-cuite qui ornent le tympan de l'église de

(1) Comparer ces bas-reliefs avec ceux faits par fra Guglielmo, à la fin du XIIIe siècle, soit à la Chaire de Pistoie, soit au Tombeau de S. Dominique (reproduits p. 82, 83 et 101 de mon premier volume). A un siècle de distance l'imitation de l'antique a produit des œuvres de même nature.

(2) *Archivio storico dell'arte*, 1893, p. 242. Les études de M. Schmarsow sont les plus belles qui aient été écrites sur Michelozzo. En particulier il a fort justement étudié les sculptures du Monument Aragazzi, montrant combien le style classique de Michelozzo différait du style plus personnel de Donatello.

Montepulciano. Si M. Schmarsow, ainsi que je le pense, a deviné juste, nous avons là une œuvre importante dans l'évolution de l'art italien. C'est un des plus intéressants spécimens de l'art de la terre-cuite dans la première moitié du xve siècle. Il est probable que la Vierge de Michelozzo est antérieure aux Vierges de Luca della Robbia et notamment au tympan de l'église d'Urbino. Le style de Michelozzo se reconnaît à la gravité des expressions, à l'épaisseur des draperies, à certains plis parallèles de la robe de la Vierge, et à un détail plus minime encore, mais très significatif, aux petites boucles de cheveux semblables à des tenailles qui sont placées sur le milieu du front, détail qui se remarque dans plusieurs figures des bas-reliefs de la Tombe Aragazzi.

Vierge et Saints de Montepulciano

S. Jean Baptiste
de l'Autel du Baptistère de Florence

En 1433, Michelozzo suivit Cosme de Médicis dans son exil à Venise. On lui attribue dans cette ville le *Christ* en bois de l'église San Giorgio maggiore. Mais les formes très réalistes de ce Christ, la violente expression de souffrance empreinte sur son visage, ne me semblent pas l'œuvre du ciseau un peu froid de Michelozzo et je crois que l'œuvre est sensiblement postérieure à l'année 1433. Elle appartient à l'école que fit naître le séjour de Donatello à Padoue, à partir de 1444.

C'est dans les années qui suivirent le retour de Michelozzo à Florence qu'il faut placer la construction du Palais de Cosme de Médicis et du Cloître de S. Marc, et plusieurs autres travaux d'architecture dont nous n'avons pas parlé, tels que la réfection intérieure du Palais de la Seigneurie. Aussi pendant un certain nombre d'années nous n'avons plus aucune sculpture de Michelozzo à signaler.

Nous le retrouvons en 1452, époque à laquelle il fit la statue de *S. Jean Baptiste* pour l'Autel du Baptistère. L'œuvre traitée avec la froideur et la sécheresse habituelle à son ciseau,

ne mérite pas de grands éloges. La pose manque de souplesse; les lignes du vêtement sont dures et monotones. La tête grave et sévère est la meilleure partie de l'œuvre.[1]

On remarquera que dans l'Autel du Baptistère la statue seule est de Michelozzo. La niche dans laquelle la statue est placée n'est pas de ce maître. Cette niche est digne d'attention; elle est en effet d'un style très spécial: ce n'est plus le style gothique que l'on voit dans les autres parties de l'autel, et ce n'est pas encore le style de la Renaissance dont Michelozzo fut un des premiers initiateurs. C'est un style de transition, tout particulier à Florence, qui date du début du XVe siècle et qui ne dura que quelques années. On y voit le désir de trouver quelque chose de nouveau, de s'affranchir des formes gothiques, sans qu'il y ait encore la moindre connaissance de l'antiquité. Le résultat est plus singulier que beau, et l'on ne saurait louer ces pilastres et ces frontons aux lignes si inutilement compliquées. Les statues qui surmontent cette niche sont très caractéristiques de l'influence gothique sur l'art florentin aux environs de l'année 1400. On remarquera la ressemblance de la statuette de gauche avec le Josué de Donatello.

Porte du Palais Médicis à Milan

Nous sayons que Michelozzo est allé à Milan en 1457 pour reconstruire le *Palais* donné par Francesco Sforza à Cosme de Médicis. De ce palais il subsiste une importante *Porte* sculptée, aujourd'hui au Musée archéologique de Milan, qui, pour une partie tout au moins, rappelle nettement le style de Michelozzo. Cette Porte, construite dans le style antique, avec pilastres cannelés, frise, corniche, arc plein cintre, est le premier exemple de ce nouveau style que l'on rencontre au nord de l'Apennin. Mais si l'on examine cette Porte avec attention, il semble qu'on doive y reconnaître l'œuvre de deux mains différentes. Aux côtés de la Porte elle-même, constituée essentiellement par ses pilastres, son arc et sa corniche, on remarque une décoration qui en est indépendante, je veux parler des piliers qui, à droite et à gauche, accompagnent les pilastres de la porte. C'est une partie qui ne rappelle en rien le style florentin, ni par l'architecture ni par la sculpture. Les figures lourdes, massives, se rattachent à l'art milanais influencé par l'art allemand. C'est l'influence allemande qui se reconnaît dans certains détails, tels que les casques pompeusement empanachés. Toute cette partie est d'une exé-

(1) De la main de Michelozzo est une réplique avec quelques variantes de cette statue, dans le couvent de l'Annunziata.

cution assez maladroite, et je crois qu'il faut la considérer comme une addition faite au projet primitif de Michelozzo, qui parut trop simple et peu conforme au goût pompeux auquel était habitué le milieu milanais. (1)

Le Musée archéologique de Milan possède encore, grâce à l'intelligente initiative de son Conservateur, M. Giulio Carotti, une *Porte* provenant d'une maison du Corso Magenta, qui est d'un plus beau style que la Porte précédente et rappelle de plus près encore le style de Michelozzo.

L'art de ce maître apparaît aussi dans une très belle *Porte de l'Eglise della Villa* à Castiglione d'Olona. (2) Cette Porte, dont les jambages et la corniche représentent des enfants jouant au milieu de rinceaux, dans un style semblable à celui de la Porte des Chanoines au Dôme de Florence, est surmontée d'une partie architecturale d'un style plus avancé, qui est tout à fait conçue dans la manière de Michelozzo. La haute frise qui représente des enfants nus debout, tenant des guirlandes, est une véritable copie de la frise du Monument Aragazzi, et le tympan, comprenant une demi-figure de saint et deux anges, rappelle la Porte de la chapelle Pazzi et une autre œuvre d'un florentin, ami de Michelozzo, la Porte de S. Dominique d'Urbino, par Maso di Bartolommeo.

Ronde d'Anges de la Chapelle Portinari

Les documents ne permettent pas d'attribuer avec certitude à Michelozzo la *Chapelle Portinari,* de S. Eustorge, à Milan ; mais comme cette chapelle a été construite en 1462, à un moment où Michelozzo était à Milan, et comme cette chapelle est tout à fait semblable aux œuvres de ce maître, on doit tenir pour légitime l'attribution qui lui en est généralement faite. Cette chapelle est construite sur plan carré, avec un petit enfoncement pour l'autel, dans la forme que Brunelleschi avait adoptée pour la Sacristie de S. Laurent et la Chapelle Pazzi et que Michelozzo avait conservée dans la Chapelle du Noviciat de Santa Croce et dans la Chapelle du Palais Mé-

(1) Le Palais construit par Michelozzo a donné lieu à de nombreuses études. Je signale en particulier *le Palazzo del Banco Mediceo* in Milano par M. Agostino Caravati (*Arte italiana*, mars 1895) et les pages que M. Meyer lui a consacrées dans son beau livre *Oberitalienische Fruhrenaissance*, p. 99 et suivantes.

(2) Gravée dans l'ouvrage de M. Meyer, p. 72.

dicis. Il est impossible de trouver une analogie plus saisissante. Et cette analogie se retrouve dans l'ordonnance des murs, des arcs et de la coupole. Cette coupole est à nervures gothiques, dans le type de la Sacristie de S. Laurent et de la Chapelle Pazzi; de même les fenêtres sont de forme ronde, et les deux portes se terminent par une demi-coquille, dans la plus pure tradition de Brunelleschi.

Ici, la question la plus intéressante est de savoir si Michelozzo est l'auteur des stucs qui décorent cette chapelle et notamment de la *Ronde d'Anges* qui entoure la base de la Coupole. C'est une idée si belle, si géniale, qu'on ne peut qu'honorer Michelozzo en la lui attribuant. Mais il y a dans l'exécution de cette idée, dans le dessin des Anges, un style si délicat, si différent du style plus sévère et plus sec, que l'on voit dans les sculptures de ce maître, qu'on doit présenter cette attribution comme une hypothèse incertaine. Toutefois en faveur de l'attribution à Michelozzo on peut faire remarquer que cette Ronde d'Anges appartiendrait aux dernières années de sa vie, et qu'à ce moment il a cessé depuis longtemps de collaborer avec Donatello pour s'associer avec Luca della Robbia, et qu'il ne serait pas invraisemblable de supposer qu'au contact de ce maître il a pu modifier son style et le rendre plus gracieux. J'ajoute que cette Ronde d'Anges par suite de sa position élevée ne peut être aisément photographiée, et le lecteur voudra bien ne pas juger de sa beauté d'après la gravure imparfaite que nous reproduisons.

S. Grégoire
(*Porte du Dôme de Florence*)

En 1464, Michelozzo était à Raguse et travaillait au *Palais de l'Université*. – M. Schmarsow, le premier, a appelé l'attention sur ces travaux et montré que Michelozzo devait être l'auteur de plusieurs chapiteaux décorant le portique du Palais. Ces chapiteaux, qui sont ornés de figures d'enfants nus tenant des guirlandes, sont des œuvres très originales et tout à fait charmantes. On les trouvera gravés dans l'*Archivio storico dell'Arte*, 1893, pages 207 et 208.

A mon sens, le chef-d'œuvre de Michelozzo comme sculpteur se trouve dans une œuvre où personne n'a encore reconnu sa main, dans la *Porte de bronze de la Sacristie du Dôme* de Florence, qu'il fit en collaboration avec Luca della Robbia.[1]

Nous savons positivement que la Porte fut allouée en 1446 à Michelozzo, à Luca et à Maso di Bartolommeo. Plus tard, en 1461, Maso étant mort, son frère Giovanni le remplaçe, pour exécuter le travail matériel du bronze; et c'est Michelozzo et Luca qui le désignent. Et s'il est vrai qu'en 1464, en raison d'une absence momentanée de Michelozzo,

(1) Cette porte sera gravée dans le chapitre consacré à Luca della Robbia.

Luca reste, pour quelque temps, seul chargé du travail de la Porte, nous voyons plus tard Michelozzo reprendre sa place, car un document nous dit qu'en 1467 Verrocchio fournit à Luca et à Michelozzo le bronze nécessaire à la fonte de deux compartiments. – Or malgré tous ces documents, qui placent Michelozzo sur le même pied que Luca, on lui refuse toute intervention dans l'œuvre artistique de cette Porte, et on le considère comme ayant été uniquement chargé du travail de la fonte; et cela encore à l'encontre des documents qui prouvent que ce travail spécial fut, tout d'abord, l'œuvre de Maso et plus tard celle de son frère Giovanni.

Vraiment n'est-il pas étrange de supposer que Michelozzo qui, lorsqu'il collaborait avec Donatello, maître illustre et plus âgé que lui, exécutait une partie des figures dans l'œuvre commune, n'aurait eu qu'un rôle secondaire dans une collaboration avec Luca plus jeune que lui de dix ans? Et, en vérité, si nous examinons cette Porte avec quelque attention il sera facile d'y distinguer deux styles bien nettement tranchés. Luca a fait les six bas-reliefs supérieurs, représentant la Vierge, S. Jean Baptiste et les quatre Evangélistes; et Michelozzo a fait les quatre reliefs inférieurs représentant les quatre *Docteurs de l'Eglise*. Les figures de Luca se reconnaissent à leur grand caractère de douceur et à l'exquise harmonie des lignes. Chez Michelozzo, au contraire, le style est plus nerveux et le caractère des figures plus austère.[1] Si l'on compare les anges de Michelozzo, avec ceux de Luca on comprendra la supériorité de ce dernier maître. Au lieu des lignes si simples de Luca, des légères ondulations des draperies soulevées par le mouvement des figures, des plis moelleux de l'étoffe indiquant chastement les formes, nous trouvons chez Michelozzo des lignes raides et anguleuses, des plis trop gros et mal ordonnés, des draperies pesantes comme du plomb. Mais si Michelozzo n'a pas la grâce, il a le sentiment de la gravité, et les figures de ses Docteurs, par certains traits, par la netteté du dessin, par la fermeté des contours, surtout par la mâle énergie du visage, peuvent, sans défaveur, être comparées aux Evangelistes de Luca. On admirera en particulier cette figure de S. Grégoire, si grave, si noblement inspirée, qui est un véritable chef-d'œuvre.

S. Augustin
(*Porte du Dôme de Florence*)

En résumé Michelozzo a été un des plus grands architectes de l'Italie. Autant que Brunelleschi, il doit être considéré comme le véritable créateur du style de la Renais-

(1) Comme argument de détail, comparez les plis droits du vêtement des Anges avec les mêmes plis dans les bas-reliefs du Monument Aragazzi, dans le S. Jean Baptiste de l'Autel du Baptistère et dans la Vierge de Montepulciano. Comparez de même la main bénissant de S. Grégoire avec la main du Christ, dans le Monument Aragazzi.

sance, surtout au point de vue de l'emploi des formes décoratives et de la connaissance exacte des Monuments de la belle antiquité classique.

Comme sculpteur son rôle fut moins important. Aucun maître, à son époque, n'a été plus préoccupé de l'imitation des œuvres d'art antiques, mais son style néo-classique eut peu d'influence et disparut devant les créations si profondément originales de Ghiberti et de Donatello.

Le Faucon des Médicis
(Chapelle du Crucifix, à San Miniato)

Le Couronnement de la Vierge
(Eglise de Santa Maria Nuova)

BICCI DI LORENZO
NANNI DI BARTOLO – CIUFFAGNI

Nous réunissons, dans ce chapitre, trois artistes dont nous ne parlerons que très brièvement, parce qu'ils n'ont pas, à beaucoup près, tenu une place aussi importante que les maîtres précédents. De ces trois artistes, Nanni di Bartolo et Ciuffagni sont les contemporains de Ghiberti et de Donatello, mais Bicci di Lorenzo est né plusieurs années avant eux ; il est le plus ancien et le plus archaïque des maîtres étudiés dans ce volume.

Bicci di Lorenzo

(1373 - 1452)

Bicci di Lorenzo, un des peintres les plus célèbres du début du xve siècle, est un des derniers représentants de l'école de Giotto et le prédécesseur immédiat de fra Angelico, de Paolo Uccello et de Masaccio. M. Gaetano Milanesi a prouvé que Vasari, par suite d'une simple erreur de prénom, avait réellement écrit la vie de Bicci di Lorenzo en croyant écrire celle de Lorenzo, son père.

Ce n'est pas la seule erreur que Vasari ait commise à propos de ce maître. Vasari en effet attribue à Dello Delli des sculptures que nous savons positivement avoir été faites par Bicci di Lorenzo. Les registres de l'Hôpital de Santa Maria Nuova nous ont appris que Bicci di Lorenzo était l'auteur du Couronnement de la Vierge, qui décore le tympan de l'église de cet hôpital, et des statues des douze Apôtres qui se voyaient autrefois à l'intérieur de l'église.

Le *Couronnement de la Vierge,* la seule œuvre certaine qui nous ait été conservée de Bicci di Lorenzo, a été faite en 1421. Le style seul de cette sculpture aurait suffi à nous prouver que ce n'est pas un maître né vers 1400, tel que Dello Delli, qui aurait pu en être l'auteur. Nous sommes ici en présence d'un maître plus âgé que Ghiberti et que J. della Quercia, d'un maître voisin de Niccolo d'Arezzo, et travaillant encore dans le style de l'école giottesque. Les draperies, tantôt moulent les parties saillantes du corps, tantôt retombent en plis multipliés, selon la méthode que nous avons déjà signalée dans les dernières sculptures du XIVe siècle. – L'œuvre est d'un sentiment grave et religieux; l'artiste sans s'intéresser au charme des formes féminines, s'attache à dire, dans un style très noble, l'humilité de la Vierge et la joie du Christ qui la couronne.

Ce qui est ici particulièrement à remarquer c'est que ce tympan, comme toutes les œuvres faites par Bicci di Lorenzo, est en terre-cuite; et, à mon sens, Bicci di Lorenzo doit être considéré comme le maître qui, le premier, a donné une grande importance à ce procédé.

Il est probable que la sculpture en terre-cuite, qui fut très employée par les Grecs et les Romains, ne fut jamais complètement abandonnée au Moyen-âge. Toutefois les sculptures en terre-cuite antérieures au XVe siècle sont extrêmement rares. Parmi les pièces qui sont parvenues jusqu'à nous, une des plus anciennes est le tympan d'une porte latérale de la Cathédrale d'Arezzo, représentant la Vierge sur un trône, entourée de deux Anges qui écartent son manteau et des deux figures de S. Grégoire et de S. Donat. Cette œuvre est certainement antérieure au *Couronnement de la Vierge* de Bicci di Lorenzo, qui date de 1421. Le modelé des statues est assez rudimentaire; les attitudes sont raides et les corps ont l'air d'être enfermés dans des gaînes étroites; mais les expressions sont graves et dignes, et les têtes d'Anges ont la noblesse des Anges d'Orcagna. Quelques écrivains attribuent cette œuvre à Niccolo d'Arezzo, mais le style de ce maître a plus de grâce, et je suis porté à croire qu'elle est l'œuvre d'un maître plus âgé, d'un des derniers disciples de l'école giottesque. (1)

C'est au XVe siècle seulement que la sculpture en terre-cuite prit une grande importance à Florence. Nous avons vu combien Donatello s'était intéressé à cet art; c'est avec la terre-cuite qu'il fit presque toute la décoration de la Sacristie de S. Laurent. De même, Michelozzo employa la terre-cuite dans le grand tympan de l'église de Montepulciano représentant la Vierge entre deux saints.

L'attention des sculpteurs étant portée sur ce procédé de sculpture qui avait l'avantage d'être très économique, on ne tarda pas à le perfectionner, et Luca della Robbia, par l'emploi de l'émail, donna à la terre-cuite une vogue prodigieuse. Toutefois la terre émaillée ne supprima pas complètement la simple terre-cuite qui n'a pas cessé d'être employée, avec un grand succès, jusqu'à nos jours.

(1) La Porte, que décorent ces sculptures, est tout entière à signaler. Elle est exquise, d'une décoration légère, sans surcharge, qui dénote le goût si pur de l'école florentine. On admirera, en particulier, les charmants bas-reliefs, représentant les Vertus et les Arts libéraux qui décorent les pilastres. Deux figures d'Anges, malheureusement très mutilées, et qui devaient être très belles, sont placées aux côtés du tympan.

Un des plus importants travaux en terre-cuite que nous possédions du premier tiers du XVe siècle est la décoration de la Chapelle Pellegrini, dans l'église Ste Anastasie de Vérone, décoration qui comprend une série de bas-reliefs représentant des scènes de la vie du Christ: la Nativité, les Mages, le Lavement des pieds, l'Arrestation, la Flagellation, le Crucifiement, la Mise au Tombeau. D'après le style de ces bas-reliefs, on est conduit à les classer vers 1425 et à les attribuer à un maître florentin. Ces sculptures peu connues, qui ont été signalées à l'attention du monde artistique par M. Bode, sont très précieuses, car, comme les œuvres de Bicci di Lorenzo, elles appartiennent à l'époque de transition entre l'art du XIVe siècle et l'art de Ghiberti et de Donatello. Elles sont, en sculpture, l'analogue de l'art de Gentile da Fabriano et de Pisanello en peinture. Au surplus, que notre artiste ait imité les œuvres de Pisanello, cela s'expliquerait par ce fait qu'au moment où il exécutait ces sculptures, Pisanello était à Vérone et peignait des fresques dans l'église même de Ste Anastasie.

Nous connaissons donc trois maîtres qui, nés antérieurement à Ghiberti, ont fait des sculptures en terre-cuite: le Maître du Tympan d'Arezzo, Bicci di Lorenzo, et le Maître de la Chapelle Pellegrini.

Ceci étant établi, nous sommes à même de pouvoir discuter une des questions les plus obscures de l'histoire de la Sculpture florentine, celle des Madones en terre-cuite. Ces Madones sont très nombreuses, et cela se conçoit, car le procédé de la terre-cuite étant peu coûteux, les églises et les petites chapelles, qui n'étaient pas assez riches pour acheter des Madones en marbre ou en bronze, ont tout naturellement recherché les sculptures, moins chères, faites en terre-cuite. Mais, d'autre part, il semble qu'en raison du peu de valeur et de la fragilité de la matière première les sculptures en terre-cuite ont été le plus souvent des œuvres faites hâtivement par des artistes secondaires.

Et en effet c'est bien là le caractère de cet art à ses débuts. La Madone que nous publions,[1] et qui appartient au Musée du Bargello, est un excellent spécimen de cet art. La date de cette Madone peut être précisée avec assez d'exactitude, en raison du cadre dont les feuillages enroulés rappellent le gothique florentin du début du XVe siècle, et où l'on ne voit pas encore la moindre trace d'ornements en style classique, ce qui nous permet de supposer que nous sommes dans la décade de 1410. Les draperies de la Vierge rappellent le style des draperies de Bicci di Lorenzo, mais une grande inexpérience se voit dans le dessin des nus de l'enfant Jesus. Il ne faut pas oublier qu'au début du XVe siècle le nu est encore peu étudié à Florence. L'intérêt de cette petite œuvre est précisément dans ces hésitations, dans ces tâtonnements, où nous trouvons l'annonce des découvertes futures.

Les Madones en terre-cuite, dans le style de la Madone dont nous venons de parler, sont assez nombreuses en Toscane, et le Musée de Berlin, sous le N. 108, en expose un des plus beaux exemplaires. L'honneur de les avoir signalées et de les avoir classées à

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

leur date revient à M. Bode, qui, par suite d'une judicieuse étude des terres-cuites de la Chapelle Pellegrini, a attribué à leur auteur un certain nombre de ces Madones. J'ajoute que M. Bode s'est aussi préoccupé des rapports qui existent entre ces terres-cuites et le Couronnement de la Vierge de Bicci di Lorenzo. En faveur de l'attribution d'un certain nombre de ces Madones à l'atelier de ce maître, je rappellerai que Bicci di Lorenzo eut un fils, Neri di Bicci, qui ne fut pas à beaucoup près un aussi grand artiste que son père, mais qui continua sa tradition et qui présenta cette particularité de poursuivre, en plein xve siècle, les mêmes recherches que les maîtres giottesques. Il fut un des plus grands producteurs de tableaux d'autel pour les églises de la Toscane, et il semble que son atelier ait été surtout un atelier industriel, livrant à bon compte des œuvres faites d'après des modèles consacrés. Or il ne serait pas impossible que Neri di Bicci eût conservé les traditions ed son père, non seulement en peinture mais dans l'art de la terre-cuite; et ainsi nous pourrions considérer l'atelier des Bicci comme un des centres les plus importants de la production de ces Madones en terre-cuite, où l'on retrouve encore, si tardivement, les souvenirs de l'école de Giotto.

Sauf de très rares exceptions, toutes ces terres-cuites étaient peintes. Et de même que la peinture à l'huile ne fut employée dans les tableaux qu'à la fin du xve siècle, de même, pendant tout ce siècle, ce fut la peinture à l'œuf et à la colle qui servit pour colorer les terres-cuites.

Nanni di Bartolo

(né vers 1390)

Nanni di Bartolo, surnommé le Rosso, semblait désigné pour accomplir une brillante carrière à Florence, car de bonne heure il fut occupé au Campanile et au Dôme, avec les premiers maîtres de l'époque; et nous le voyons même, en 1420, travailler, en collaboration avec Donatello, à une statue d'Abraham.

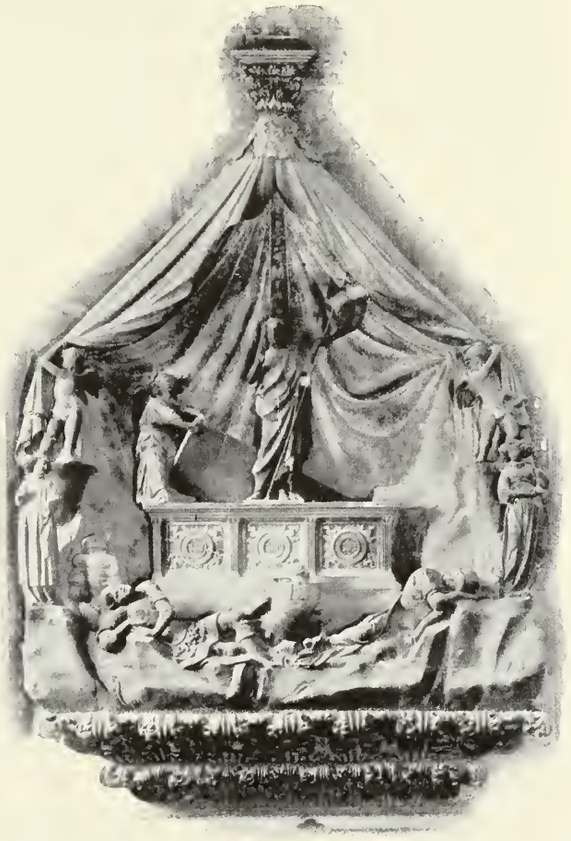
Mais sans que la cause nous en soit connue, Nanni di Bartolo est resté à Florence au second plan. Peut-être la grande prépondérance prise alors par des maîtres tels que Ghiberti, Donatello, Michelozzo et Luca della Robbia, ne lui permit-elle pas d'obtenir de grandes commandes dans sa ville, et l'obligea-t-elle à aller chercher des travaux loin de sa patrie.

En 1423, laissant une statue inachevée, il quitte Florence pour aller à Volterre, où d'importants travaux lui étaient commandés;[1] plus tard nous le trouvons, en 1431, à Vérone où il sculpte la Tombe Brenzoni et, en 1432, à Tolentino où il construit la Porte de l'Eglise San Nicola.

(1) Je ne sais s'il subsiste encore quelques restes de ces travaux, mais jusqu'à ce jour aucun historien ne les a signalés.

Comme on ne connaît aucun travail de Nanni di Bartolo fait à Florence après 1422, il est à supposer qu'il passa toute la fin de sa vie en dehors de la Toscane et probablement dans la région vénitienne.

Les statues que Nanni fit pour le Campanile de Florence ressemblent aux œuvres de jeunesse de Donatello, sans avoir toutefois le même caractère de vie, ni le même charme artistique. Ce sont des œuvres habiles, mais un peu froides et sans expression. Parmi ces statues, qui sont au nombre de quatre, il faut remarquer le groupe d'*Abraham et d'Isaac* que Nanni fit, en 1420, en collaboration avec Donatello.



Tombe Brenzoni, à Vérone

Un document assez précieux nous parle de la commande faite à Nanni en 1420 « d'une bouche ou conduit de marbre blanc en forme d'un enfant pressant une outre, à placer sous la troisième tribune. »[1] Il s'agit d'une de ces formes si fréquemment employées par les architectes du nord pour l'écoulement des eaux, et nous avons là un document de plus pour nous renseigner sur le caractère gothique de l'architecture florentine en 1420. Ces figures tenant des urnes, que l'on désigne sous le nom de Verseaux, ont un sens symbolique dans l'art gothique. Réunies au nombre de quatre, sur les façades des Cathédrales, elles représentent les quatre fleuves du Paradis terrestre. Ce motif est rare en Italie; on en trouvera le plus bel exemple sur la façade de l'église S. Marc à Venise.

Les œuvres faites par Nanni à Florence sont toutes antérieures à 1423 et représentent l'art de sa jeunesse. On ne doit donc pas s'en tenir à elles pour juger un maître qui, ayant débuté par collaborer avec Donatello, a dû certainement, dans la maturité de son talent, créer des œuvres d'une plus grande valeur artistique.

Et, de fait, la *Tombe Brenzoni,* sculptée par Nanni en 1431, est une œuvre d'un tout autre intérêt artistique, qui tient dignement sa place dans cette belle période qui a vu naître tant de chefs-d'œuvre. Ce Tombeau, d'une grande originalité, ne rappelle en rien les œuvres antérieures. A l'encontre de ses prédécesseurs, Nanni renonce aux formes ar-

(1) « Una bocca o doccia di marmo bianco in forma di un fanciullo che stringe un otre, da porsi sotto la terza tribunetta. » (CAVALLUCCI, *Santa Maria del Fiore*, p. 143).

chitecturales pour demander à la sculpture tous les éléments de son œuvre. Son idée la plus intéressante est de supprimer tout ce qui pourrait être une allusion à la vie du défunt, à l'éloge de ses actions et de ses vertus, pour n'exprimer que des idées religieuses. Il n'y a ici ni sarcophage sculpté, ni Vertus, ni statue du gisant, ni bas-reliefs relatant les faits de sa vie. Une seule idée frappe l'esprit, l'idée de l'immortalité de l'âme, évoquée par un grand bas-relief représentant la Résurrection du Christ. Nanni a bien vraiment trouvé une forme merveilleusement inspirée par la pensée chrétienne. Mais son idéal était sans doute trop élevé pour être compris, et, après lui, les hommes, dans leur vanité, ont demandé aux sculpteurs de faire, non plus des œuvres purement chrétiennes, mais des œuvres terrestres, conservant le souvenir de ce qu'ils furent ici bas. Pour que la Tombe Brenzoni ait été une œuvre d'art exceptionnelle, il n'a manqué à Nanni di Bartolo que d'avoir une valeur d'artiste en rapport avec la grandeur de sa pensée. On remarquera que dans ce Tombeau la peinture est associée à la sculpture. En effet dans les parties latérales, aux côtés du baldaquin qui enveloppe toute la scène, une *Annonciation* a été peinte par Pisanello.

Nanni ayant habité Vérone, il est probable qu'il a dû faire d'autres travaux dans la région. En particulier, comme on trouve à Venise, dans la première moitié du XVe siècle, un grand nombre de travaux conçus dans la plus pure manière florentine, tels, par exemple, que le Couronnement de l'Eglise S. Marc, le Jugement de Salomon du Palais ducal, l'Autel de S. Marc, le Tympan latéral et la Vierge de la Porte principale des Frari, il n'est pas téméraire de supposer que Nanni di Bartolo a pu être l'auteur de quelques unes de ces sculptures. Mais sur ce point, comme il ne peut y avoir encore que des hypothèses, comme les noms d'autres florentins, notamment celui de Niccolo d'Arezzo, peuvent également être prononcés, je préfère renvoyer l'examen de ces sculptures, au moment où j'étudierai, dans une vue d'ensemble, l'action exercée par l'école florentine sur la sculpture vénitienne. Ces rapports ont déjà été mis en lumière par M. Paolo Paoletti dans son beau livre l'*Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia,* auquel j'aurai plus tard à faire de nombreux emprunts.

Une preuve de l'estime dont Nanni di Bartolo jouissait dans la région vénitienne est le fait d'avoir été choisi par Nicolo Mauruzi, un des capitaines de la République vénitienne, lorsqu'il voulut décorer la façade de l'église San Nicola à Tolentino, sa ville natale.

La Porte de cette église sur laquelle sont inscrits le nom de l'artiste et la date de la construction, 1432-1435, est l'œuvre la plus importante que nous possédions de Nanni di Bartolo. Elle est de plus très précieuse parce que les travaux d'architecture faits dans le second quart du XVe siècle sont très rares, et parce que, à Florence notamment, nous ne voyons aucune grande façade d'église construite à cette époque.

La Porte de S. Nicolas de Tolentino appartient encore entièrement à l'influence du XIVe siècle. Nanni di Bartolo, qui avait quitté Florence vers 1422, n'avait pas vu les nouvelles inventions architecturales de Brunelleschi et de Michelozzo et il reste fidèle à l'ancien style. Cette Porte, qui peut être considérée comme un dérivé de la Porte de la Cathédrale d'Orvieto, est entourée de colonnettes en spirale alternant avec d'étroites bandes de feuillages, qui se répètent au-dessus des chapiteaux, de manière à enserrer le tympan,

selon une méthode très fréquente dans l'art toscan. Le Tympan est à jour, mais, sur la corniche plate qui s'étend au-dessus de l'archivolte, deux tympans se superposent; celui du sommet étant décoré d'un bas-relief représentant S. Georges qui tue le dragon, et l'autre, de trois statues représentant la Vierge et deux saints (S. Augustin et S. Nicolas). Sur les pilastres, décorés de six figures en bas-relief représentées dans des niches feintes, deux statues, S. Pierre et S. Jean Baptiste, s'élèvent et accompagnent les statues du fronton. Tout cet ensemble est d'une belle ordonnance; les sculptures sont plus importantes qu'elles ne l'étaient dans les portes toscanes du XIVe siècle, notamment dans les portes latérales du Dôme de Florence. Je pense que la Porte, telle que nous la voyons aujord'hui, est tout entière l'œuvre de Nanni di Bartolo. Mais les parties sculptées sont si nombreuses qu'il n'est pas probable que Nanni di Bartolo, dans l'espace de trois ans, ait pu toutes les exécuter de sa main. Il a très vraisemblablement été secondé par des élèves, et c'est ce qui peut expliquer pourquoi ces sculptures, tout en ayant incontestablement le style du maître, ne sont cependant pas aussi finement ciselées que la Tombe Brenzoni ou les statues du Campanile. J'ai insisté sur la description de cette Porte, parce qu'aucun historien de l'art n'en a encore parlé et n'a signalé l'intérêt qu'elle présente au point de vue de l'histoire de la sculpture et de l'architecture florentines.

Ciuffagni

(1381 - 1457)

Ciuffagni eut une carrière qui, sous bien des rapports, ressemble à celle de Nanni di Bartolo. En effet, après avoir longtemps travaillé à de grandes statues pour le Dôme, il quitte Florence et il passe une partie de sa vie en dehors de la Toscane.

Ciuffagni, pendant son séjour à Florence, travailla exclusivement à la décoration du Dôme. Il eut l'honneur d'obtenir la commande d'un des quatre Evangélistes de la façade; et cette statue, ainsi que celles de Niccolo d'Arezzo, de Nanni di Banco et de Donatello, nous a été conservée. Malheureusement leur exposition dans les chapelles obscures du chœur de la Cathédrale ne permet pas d'admirer, comme il le conviendrait, ces œuvres qui sont au premier rang de l'art florentin.

Nous publions, comme très caractéristique de la manière de Ciuffagni, une statue de *David*, qui est aujourd'hui dans la nef de droite du Dôme, et qui, primitivement, comme le *S. Mathieu*, décorait la façade. On admirera dans cette statue, comme dans toutes les œuvres de ce maître, l'individualité de la figure et la recherche de l'énergie. De tous les maîtres de cet âge Ciuffagni est le plus sévère et le plus apte à représenter les figures farouches des Prophètes.

Ciuffagni a fait de nombreuses statues pour le Dôme. Nous savons, d'après les documents publiés par M. Cavallucci, qu'il fit en 1408 un Ange, de 1410 à 1415 le S. Mathieu,

en 1413 un Josué, en 1419 un Isaïe, en 1420 un S. Etienne; et, en 1434 encore, nous le voyons travailler à une figure de marbre. Peut-être qu'une étude attentive des statues qui décorent l'extérieur du Dôme permettra de retrouver ces travaux de Ciuffagni: mais actuellement je ne puis lui attribuer que le S. Mathieu, le roi David, et une statue de Prophète, à longue barbe, se frappant la poitrine avec une pierre. Cette statue placée à l'intérieur du Dôme est parfois attribuée à Nanni di Banco mais elle a tous les caractères du style sauvage de Ciuffagni.

David
(*Cathédrale de Florence*)

En 1447, Ciuffagni fut appelé à Rimini, par Sigismond Malatesta, pour décorer le magnifique Temple construit par l'Alberti. Les documents nous apprennent que Ciuffagni était encore à Rimini en 1450. Mais dans ce Temple, où les sculptures sont si nombreuses, il est très difficile de déterminer la part qui lui revient. Il est toutefois une œuvre pour laquelle aucun doute n'est possible, c'est le *Monument de S. Sigismond* qui surmonte l'autel de la première chapelle de droite, dite chapelle de S. Sigismond. La statue de S. Sigismond, tout à fait semblable au S. Mathieu du Dôme de Florence, avec une figure d'une expression très réaliste, est caractéristique de la manière de Ciuffagni. S. Sigismond, assis sur un siège orné de têtes d'éléphants, est placé sous un Tabernacle dont les formes rappellent le style alors à la mode à Florence, tel que nous le voyons dans les œuvres de Michelozzo, notamment dans la Porte du noviciat de Santa Croce et dans le Tabernacle du Conseil des Marchands à Or San Michele. Ciuffagni se distingue de Michelozzo par son manque de finesse et par la lourdeur de ses ornements. (1) – Par analogie avec cette œuvre on pourrait encore attribuer à Ciuffagni la statue de S. Michel Archange, placée dans le troisième chapelle de droite.

Dans la Vie de Filarète, Vasari attribue à Ciuffagni le *Monument de Sigismond Malatesta,* mais il est probable que Vasari a fait ici une confusion avec l'*Autel de S. Sigismond.* Le Monument de Sigismond Malatesta n'est certainement pas de Ciuffagni; après avoir été attribué par quelques écrivains à l'Alberti, il a été restitué avec raison, par M. Venturi, à Francesco di Simone. L'œuvre doit être postérieure à 1468, date de la mort de Sigismond. (2)

Sur ce monument pas de difficultés. Mais que faut-il penser de l'attribution qui est faite à Ciuffagni des figures de Vertus, de Sibylles et de Prophètes qui décorent les pilastres des deux premières chapelles de droite et de gauche de l'église? A la suite de Vasari, ces sculptures sont souvent attribuées à Ciuffagni, mais le style des figures ne semble pas

(1) On trouvera une gravure de ce Monument dans le *Rimini* de Charles Yriarte, p. 200.
(2) *Archivio storico dell'Arte*, 1892, p. 379.

devoir confirmer cette attribution. Il ne faut pas oublier que Ciuffagni est un grand artiste, et ce serait un peu le rabaisser que de lui attribuer des figures dont les proportions sont assez incorrectes et dont le caractère manque d'énergie. Je me réserve de discuter plus attentivement la question si intéressante des sculptures du Temple de Rimini, dans mon troisième volume, en parlant d'Agostino di Duccio et de Simone di Nanni Ferucci.

A côté des grands maîtres florentins que nous étudions dans ce volume, et dont la vie et les œuvres nous sont bien connues, grâce aux récits de Vasari et aux documents des archives, de nombreux artistes de second ordre ont vécu; et quelques uns, appelés hors de la Toscane, ont transporté au loin les doctrines de l'école florentine, tels ces florentins, qui, à Venise, ont travaillé à S. Marc, à SS. Jean et Paul, et au Palais ducal, et ces Baroncelli, qui ont joué un rôle si important à Ferrare. Je parlerai de ces maîtres, dans mon troisième volume, en étudiant l'action des artistes florentins sur les diverses écoles italiennes.

Je me contenterai aujourd'hui de signaler une des œuvres les plus importantes de ces maîtres secondaires, l'admirable tympan de la *Miséricorde* d'Arezzo, dû à un artiste dont le nom nous a été récemment révélé, Bernardo di Matteo, de Settignano. Ce tympan qui représente la Vierge de Miséricorde, la Vierge abritant le peuple sous les plis de son manteau, est une œuvre exquise, d'une tendresse de sentiment qui annonce l'art de Luca della Robbia. Je pense qu'elle doit s'emplacer autour de 1425.

Le Monument que cette sculpture décore est un des plus précieux édifices de la première moitié du XVe siècle. Au rez-de-chaussée, on voit régner le style gothique, dans une des ses dernières et plus charmantes manifestations, tandis que les parties supérieures appartiennent au style nouveau de la Renaissance.

Madone en terre-cuite du Bargello

Orphée
Bas-relief du Campanile

LUCA DELLA ROBBIA

1400 – 1482

Luca della Robbia,[1] plus jeune de quelques années que Ghiberti et Donatello, fut leur disciple, et, dans une certaine mesure, chercha à concilier leur pensée et la forme de leur art. De Ghiberti, il tient le sens de l'harmonie des lignes et de la pureté des formes; comme lui, il aime surtout les figures jeunes, il s'attache à exprimer les sentiments les plus tendres et, par le fond de sa pensée, il lui ressemble plus qu'il ne ressemble à Donatello. Moins ardent, moins violent, moins audacieux que Donatello, il n'interroge pas la nature avec la même volonté de lui être fidèle, même dans ses irrégularités. Il ne sent pas aussi violemment et n'éprouve pas le besoin de tourmenter les lignes, les vêtements et les formes du corps, pour leur faire suivre les ardeurs d'une passion impétueuse. Il n'est pas aussi inventif, et ne promène pas son esprit inquiet à travers toutes les routes. Mais, par l'art de la composition et par certaines qualités techniques, il semble qu'il ait plus subi l'action de Donatello que celle de Ghiberti. C'est à Donatello qu'il emprunte, dans les bas-reliefs du *Campanile,* le motif de la discussion entre philosophes; dans la *Cantoria,* l'ordonnance générale de certains groupes d'enfants; c'est à Donatello qu'il se rattache par la manière de traiter le bas-relief et de repousser, par les mêmes moyens, les figures

(1) Les parties de cet ouvrage relatives à Luca, à Andrea et à Giovanni della Robbia, ont été réunies en un seul volume et publiées, en tirage à part, par M. Alinari. Elles sont réimprimées ici, sans autre changement que quelques abréviations. J'ajoute toutefois que les dernières études que j'ai faites, depuis la publication de ce volume sur les della Robbia, notamment sur la classification des œuvres de Luca, ont confirmé mes premières appréciations et me permettent de les exposer aujourd'hui avec une plus grande assurance.

au second et au troisième plan; c'est de Donatello enfin qu'il s'inspire dans la porte du Dôme, en adoptant, comme Donatello l'avait fait à Saint Laurent, le parti de décorer sa porte par l'emploi d'un petit nombre de figures et par la répétition d'un même motif.

Si Luca della Robbia s'est inspiré des œuvres de Ghiberti et de Donatello, il ne saurait, en rien, être considéré comme un simple imitateur, et il faut nous hâter de dire qu'il est rapidement parvenu à créer une forme d'art qui lui est bien personnelle. C'est pour cela qu'il mérite d'être classé parmi les plus grands génies de l'art italien, aux côtés mêmes de Ghiberti et de Donatello.

En parlant de Donatello et de Ghiberti, je me suis efforcé de démontrer que l'Antiquité n'avait exercé sur leur art qu'une influence tout à fait secondaire. Mais si tous les écrivains n'admettent pas cette manière de voir, s'il en est qui croient à une influence notable de l'art antique sur les œuvres de Ghiberti et de Donatello, il semble que, lorsqu'il s'agit de Luca della Robbia, tout le monde soit d'accord pour reconnaître que l'art de ce maître ne dérive pas de l'Antiquité.

Ce n'est pas à dire que chez Luca, comme chez bien d'autres, on ne puisse noter des traces de l'influence antique. Mais qu'importe que, par exemple, dans la *Cantoria,* il ait donné à quelques uns de ses jeunes chanteurs des vêtements plus ou moins rapprochés de la toge romaine? Que cela est vain, que cette influence secondaire est peu de chose par rapport au sentiment qui a inspiré de telles œuvres! et qui s'attarderait trop longtemps à de tels détails, montrerait bien que le sens intime de l'œuvre lui échappe. Luca, imitant en cela J. della Quercia et surtout Michelozzo, a conservé quelques formes de draperies et de nus empruntées à l'art romain, mais ces emprunts ne sont guère sensibles que dans ses premières œuvres et tombent d'eux-mêmes, comme des feuilles mortes, au fur et à mesure que grandit la vitalité de son génie.

Et si cela est vrai, on sent quelles conséquences la critique doit en tirer. Si tout le monde est d'accord pour reconnaître que Luca ne doit rien à l'antique, quel précieux terrain d'étude que ses œuvres, pour ceux qui veulent savoir ce que pouvait être, au XVe siècle, un art indépendant, inspiré tout entier par la pensée moderne!

Eh bien! il se trouve que non seulement Luca a été le plus spiritualiste des artistes de cette époque, et cela s'explique tout naturellement, car le spiritualisme est une qualité inhérente à l'art chrétien, mais qu'il a été en même temps le plus noble, le plus délicat, le plus idéaliste dans le choix de ses formes. Si cela peut surprendre ceux qui croient que de telles qualités ne sauraient exister en dehors de l'imitation antique, cela n'étonnera pas ceux qui, ayant étudié l'art gothique du XIIIe et du XIVe siècle, savent que de telles qualités ont été précisément celles des maîtres de Paris, de Reims et d'Amiens, comme celles des maîtres de Pise, d'Orvieto et de Florence.

Ceci dit, voyons quelles ont été les recherches personnelles de Luca. Tout d'abord nous constaterons dans son œuvre l'absence de grandes statues. Par là nous assistons

au début d'un âge nouveau. Cette grande statuaire, qu'avaient fait naître l'architecture romane et l'architecture gothique, va disparaître en Italie, le jour où apparaît le style architectural de la Renaissance. Il est fort intéressant d'observer que la première conséquence de l'influence antique sur l'art italien a été la destruction de la grande statuaire, de cette statuaire qui, dans les premières années du XVIe siècle, sous une nouvelle action de l'antiquité, redevint si florissante. D'où il s'ensuivit qu'une interruption d'un demi-siècle environ sépara l'art gothique de l'art du XVIe siècle. Lorsque Michel-Ange, sous l'influence des statues antiques réunies par les Médicis, voulut faire revivre l'art de la grande statuaire, il dut faire table rase de l'art de ses prédécesseurs immédiats, oublier Luca della Robbia, Desiderio, Mino, Pollaiuolo, Benedetto da Majano, pour reprendre la tradition là où Donatello l'avait laissée.

Enfants chantant
Bas-relief latéral de la Cantoria

Avec Luca della Robbia, c'est l'art du bas-relief qui va prédominer et régner, pendant un demi-siècle, sur toute l'Italie. Luca ne renonce pas seulement à la grande statuaire, il va encore restreindre le rôle du bas-relief et supprimer les compositions historiques. Entre ses mains l'art subit donc une diminution réelle. Voyons ce qu'il va gagner.

Luca della Robbia renonce aux scènes compliquées, au mouvement des foules, à la représentation des monuments et des paysages, pour ne conserver qu'une ou deux figures dans son bas-relief. Le premier avantage de cette forme d'art est de lui permettre de donner une importance toute spéciale à la silhouette du corps humain. Dans le bas-relief historique, la silhouette générale est un produit factice, et, dans la complication, dans l'enchevêtrement de toutes les formes, le dessin particulier de chaque figure s'efface et perd toute son importance. Avec Luca della Robbia, au contraire, la forme individuelle va prédominer et s'imposer à l'œil comme dans une statue. Mais, en agissant ainsi, Luca voulait surtout atteindre un autre but, qui était de concentrer l'attention sur le visage lui-même. Pour cela, non seulement il limite le nombre des personnages, mais le plus souvent il les représente à mi-corps. Par cette recherche expressive, il appartient bien plus à la lignée de Donatello qu'à celle de Ghiberti; mais là où Donatello avait cherché le mouvement, la violence, le drame, Luca ne voit que tendresse et sourires, et jamais il ne songe à sacrifier la beauté physique à l'expression de la pensée. On peut dire de lui que nul n'a eu au même degré le désir d'exprimer des pensées plus pures dans des formes plus belles.

Les êtres qu'il observe sont les plus sensibles et les plus beaux, la femme et l'enfant. La femme, que Donatello n'avait pas regardée, que Ghiberti avait surtout observée dans le charme de sa silhouette, Luca l'apercevra dans la grâce attirante de son sourire et de son regard. L'enfant, que Donatello avait considéré comme un être bruyant et agité,

sera pour Luca la fleur idéale de la création, l'être doué de toutes les perfections, qui plus que tout autre fait tressaillir notre cœur et suspend notre vie à la sienne. Il a aimé les enfants comme, seules, les mères savent les aimer.

Comparé à l'art de ses prédécesseurs, aux problèmes si vastes qu'ils ont étudiés, aux idées innombrables qu'ils ont tenté d'exprimer, peut-être pourra-t-on penser que Luca della Robbia a trop restreint le champ de ses recherches. C'est possible, mais il n'en est pas moins vrai que, dans le domaine de l'art tout entier, nulles figures ne nous hantent plus obstinément que les Vierges de Luca, et ne nous inspirent de sympathies plus profondes. Il y a, peut-être, de plus grands maîtres que lui, il n'en est pas que l'on puisse aimer davantage.

Enfants chantant
Bas-relief latéral de la Cantoria

Le plus ancien travail de Luca dont nous connaissions la date est la *Cantoria* du Dôme de Florence.

Toutes les parties de cette œuvre n'ont pas la même valeur, et l'on peut y remarquer de notables différences, provenant de ce fait qu'ayant été commencée en 1431 elle n'a été terminée qu'en 1440. Mais, malgré ce manque d'unité, malgré l'infériorité des premiers reliefs exécutés, cette œuvre a des qualités exceptionnelles, et elle est une des plus significatives du génie du maître.

Pour en comprendre toute la valeur, il faut la comparer à la *Cantoria* de Donatello. Dans la conception générale, dans l'ordonnance de l'architecture, Donatello se montre plus pompeux, plus brillant, plus fort, mais Luca a plus de finesse et plus de mesure. De même, dans ce tourbillon de figures qui s'agitent autour de sa *Cantoria*, Donatello fait preuve d'un entrain, d'une verve, d'une exubérance enfiévrée; mais, dans l'œuvre plus calme de Luca, on admire plus de grâce et en même temps des inventions plus variées. Reprenant un motif dont il s'était déjà servi à Prato, Donatello entoura sa *Cantoria* d'une ronde d'enfants qui dansent, s'attachant à exprimer une seule idée, le mouvement. Certes, l'œuvre est merveilleuse, et le génie de Donatello, avec l'expression d'une seule pensée, a créé un exquis chef-d'œuvre. Mais combien Luca se montre ici, non pas plus grand sans doute, mais plus intéressant, plus varié dans ses recherches, plus captivant par les nombreuses pensées qu'il exprime!

Luca eut l'heureuse idée de prendre comme thème un des plus beaux psaumes de l'Ancien Testament; et par cela seul il se montra supérieur à Donatello, dont le motif d'enfants dansant était bien simple, comparé aux motifs empruntés par Luca au poëme de David.

Sur la frise de sa *Cantoria,* Luca copie le psaume tout entier:

Laudate Dominum in sanctis ejus: laudate eum in firmamento virtutis ejus.
Laudate eum in virtutibus ejus: laudate secundum multitudinem magnitudinis ejus.

FLORENCE - OPERA DEL DUOMO

CANTORIA - LUCA DELLA ROBBIA

Ces deux premiers versets sont gravés sur la frise supérieure, et ils sont interprétés par les deux bas-reliefs latéraux, représentant des chœurs de jeunes gens qui chantent les louanges du Seigneur.

Et sur les deux frises inférieures il inscrit la fin du poème:

Laudate eum in sono tubæ: laudate eum in psalterio et cithara.
Laudate eum in tympano et choro: laudate eum in chordis et organo.
Laudate eum in cymbalis benesonantibus: laudate eum in cymbalis jubilationis: omnis spiritus laudet Dominum.

J'ai souligné les huit mots correspondant aux huit bas-reliefs de Luca, qui, disposés sur deux rangs, décorent la partie antérieure de la *Cantoria.*

Quatre bas-reliefs sont placés entre les consoles. Ils représentent un *Chœur d'enfants* et des enfants jouant de l'*Orgue;* et comme le psaume indiquait deux motifs de cymbales, Luca emploie d'un côté les *Cymbales* proprement dites et de l'autre des *Tambourins.*(1)

Le plus simple des reliefs est celui du *Tambourin.* Un enfant debout, ayant au cou une grosse guirlande qui lui descend sur la poitrine, est placé au milieu du relief, ayant à ses côtés trois enfants symétriquement disposés. Les enfants sont presque complètement nus et la lourdeur des formes et le modelé sommaire des nus font songer à l'art de J. della Quercia et de Michelozzo.

L'Arithmétique
Bas-relief du Campanile

La même symétrie, la même pauvreté dans l'art de composer, et la même insuffisance dans le dessin des formes, apparaissent dans le relief de l'*Organum.*

Plus savant est le *Chœur d'enfants,* dans lequel Luca représente une ronde de jeunes enfants qui chantent, indiquant très habilement la position des chanteurs et le mouvement de leur ronde.

Cette recherche du mouvement est encore plus sensible dans le relief des *Cymbales.*

Dans ces quatre reliefs, que je considère comme ayant été faits les premiers, les figures sont presque entièrement nues, tandis que dans les reliefs suivants nous verrons Luca employer surtout des figures vêtues.

Le grand charme de cette œuvre n'est pas dans la beauté des nus, ni dans le style des figures, mais dans la délicatesse du sentiment et l'observation naïve de la nature.

Dans les deux bas-reliefs latéraux, représentant les *Chanteurs,* l'intérêt est dans l'étude de la mimique du chant, dans la curieuse observation du mouvement des lèvres ouvertes, dans l'effort d'attention de toutes ces jeunes intelligences si complètement absorbées par ce qu'elles font. Comme Donatello, Luca montre ici quelles ressources l'art

(1) Trois de ces bas-reliefs: Le *Tambourin,* le *Chœur* et les *Cymbales* sont reproduits en tête de la Table des gravures.

peut trouver dans l'observation sincère de la réalité et jusque dans la reproduction des gestes qui semblent le plus opposés à la recherche du rythme des formes.

Les quatre reliefs qui décorent le corps même de la *Cantoria* sur sa face antérieure sont de beaucoup les plus importants et les plus beaux de la série. Dans le *Sonum tubæ,* trois grands jeunes gens soufflent dans de longues trompes, tandis qu'en avant court une sarabande de petits enfants. De même, dans le *Tympanum,* deux enfants sautent en cadence, pendant qu'au second plan des enfants plus âgés jouent du tympanum. Ce sont là des œuvres absolument exquises, d'une science admirable dans l'art de grouper les figures et de les faire mouvoir. Ce sont les plus savants reliefs de la *Cantoria.* J'ai réservé toutefois, pour les citer les derniers, les deux reliefs du *Psalterium* et de la *Cithara,* parce que, dans ces reliefs, Luca tente de dire, non plus seulement le mouvement et les jeux de la jeunesse, mais encore les mystères du cœur. Dans les jeunes filles de Ghiberti on trouve des formes aussi jeunes, aussi gracieuses, aussi belles, mais leur âme ne semble pas s'ouvrir encore à la vie, elles sommeillent, et elles n'ont pas ce sourire attirant, ces grands yeux rêveurs, qui vont droit à notre âme et la prennent tout entière. (1)

La Philosophie
Bas-relief du Campanile

La *Cantoria* de Luca, qui pendant longtemps était restée, en fragments, au Musée national, a été reconstituée récemment par l'habile architecte del Moro et placée au Musée du Dôme. Tous les fragments de cette Cantoria n'avaient pas été conservés et M. del Moro a dû en refaire quelques uns. Les fragments anciens sont tous les bas-reliefs sans exception et toute l'architecture de la partie inférieure, c'est-à-dire la base, les consoles et la frise qui les surmonte. Les parties refaites sont les pilastres séparant les bas-reliefs et la corniche supérieure. M. del Moro a fait preuve d'une grande habileté dans cette reconstruction; je me permettrai toutefois une petite remarque sur son œuvre. M. del Moro a couronné ses pilastres avec des chapiteaux ioniques; or le chapiteau ionique ne se voit dans aucune œuvre de Luca, et il n'est pas sûr que cette forme ait été employée à Florence avant 1440.

Le premier exemple qu'on en connaisse se trouve dans le Couvent de S. Marc construit par Michelozzo vers cette époque. M. del Moro a été conduit à adopter cette forme parce qu'il n'avait qu'une faible hauteur pour disposer ses pilastres et, étant donné la largeur de ces pilastres, il ne pouvait employer le chapiteau corinthien, qui en eut encore diminué la hauteur. Peut-être M. del Moro eut-il résolu la difficulté s'il avait employé des pilastres accouplés selon la forme adoptée par Michelozzo dans la Chaire de Prato. Il eut pu ainsi employer des chapiteaux corinthiens, et surtout il eut évité les formes

(1) Dans ces deux bas-reliefs, en avant des figures principales, sont placés des enfants nus, selon le type adopté par Michelozzo dans les bas-reliefs du monument Aragazzi.

trapues de ses pilastres, formes si peu classiques et si différentes des formes employées habituellement par les artistes du xve siècle.

Quoique les *Bas-reliefs du Campanile* aient été commencés après les travaux de la *Cantoria,* ils représentent, dans l'œuvre de Luca, la manière la plus archaïque, celle où l'imitation de ses prédécesseurs tient le plus de place. La décoration du Campanile, entreprise par Giotto et Andrea Pisano, en 1334, était restée inachevée, et Luca della Robbia, un siècle après Andrea Pisano, était chargé de la terminer. On a supposé que Luca s'était servi des anciens dessins d'Andrea, mais il y a un tel désaccord entre l'œuvre du xive siècle et celle du xve, que cette opinion ne saurait être sérieusement défendue.

Nous sommes bien en présence d'une œuvre du xve siècle. Luca toutefois ne montre pas encore les qualités personnelles dont il fera preuve dans la suite et il imite le style à la mode à Florence dans les premières années du xve siècle. C'est une manière grave, solennelle, particulièrement lourde dans les draperies, telle qu'on la retrouve dans les œuvres de Ciuffagni, de Nanni di Bartolo, de Michelozzo, de J. della Quercia, et dans les premières œuvres de Donatello.

L'œuvre du Campanile comprend cinq bas-reliefs. Deux d'entre eux, vraisemblablement les premiers qui aient été exécutés, *Orphée* et *Tubalcain,*[1] ne sont composés que d'une seule figure et, dans une certaine mesure, ils se rapprochent des anciens bas-reliefs d'Andrea Pisano, représentant les Arts libéraux, par exemple, par la manière dont sont traités les accessoires, l'enclume et le marteau de Tubalcain, la forêt et les animaux d'Orphée; mais les imitations s'arrêtent là. Par le style des figures, aux étoffes épaisses avec des plis nettement accusés, Luca se rattache à l'école de J. della Quercia et des maîtres de la fin du xive siècle.

S. Pierre délivré de prison
Bas-relief du Musée National de Florence

L'*Arithmétique* et la *Philosophie* appartiennent à un style plus avancé. Les deux bas-reliefs sont conçus dans la même idée et représentent, l'un et l'autre, deux philosophes discutant entre eux, selon le type créé par Donatello à la Sacristie de Saint Laurent. Dans l'*Arithmétique,* le style de Luca a encore un peu de froideur et les personnages sont immobiles. Dans la *Philosophie,* le style se transfigure et, à la vivacité du mouvement, à la beauté du geste, à l'énergie des expressions, on reconnaît l'influence exercée à ce moment sur Luca par Donatello.

Dans le dernier bas-relief, représentant la *Grammaire,*[2] nous voyons Luca faire montre de qualités tout à fait personnelles. C'est lui-même, et non Donatello ou J. della Quercia,

(1) L'*Orphée* est gravé en tête du chapitre et le *Tubalcain* à la fin.
(2) Gravé page 19.

qui a su voir ces jeunes enfants, si gracieux, si simples, si vrais dans leur attitude d'écoliers, écoutant les leçons du maître et les transcrivant sur le cahier posé sur leurs genoux. Luca ici se rapproche de Ghiberti, mais il montre plus de naturel, plus d'intimité, une communion plus sincère avec la nature même. Et la figure magistrale du professeur, avec la saisissante individualité de ses traits, avec le beau geste de ses mains, complète cette œuvre qui a le droit de figurer parmi les plus belles créations de Luca.

Les deux bas-reliefs: *Saint Pierre délivré de prison* et le *Crucifiement de Saint Pierre,* ont les plus grandes analogies avec le dernier bas-relief du Campanile, et nous savons qu'ils appartiennent à la même époque. Ils furent alloués à Luca le 30 avril 1438 et ils devaient orner un autel élevé en l'honneur de Saint Pierre, dans une des chapelles de la Cathédrale de Florence. Le même document parle de la commande d'un second autel, en l'honneur de S. Paul; mais il ne reste aucun vestige de cet autel, qui sans doute n'a jamais été commencé. Le style des reliefs de l'Autel de S. Pierre est simple et noble; la lourdeur des premiers reliefs du *Campanile* a disparu et nous retrouvons, dans le guerrier et dans les bourreaux du *Crucifiement,* dans les soldats qui gardent la prison de S. Pierre, les mêmes formes que dans le jeune écolier du *Campanile.* Les guerriers, les bourreaux et le petit écolier ont le même âge. Le même modèle, un enfant de quinze ans, a servi pour toutes ces figures.

Le Crucifiement de S. Pierre
Bas-relief du Musée National de Florence

En 1442, Luca fit pour la chapelle de S. Luc, à l'hôpital de Santa Maria Nuova, un Tabernacle qui se trouve aujourd'hui dans les environs de Florence, à l'église de Santa Maria de Peretola. Deux anges debout sont placés aux côtés de la porte du Tabernacle et soutiennent une couronne de lauriers, au milieu de laquelle est figuré le S. Esprit sous forme de colombe. C'est la première fois que nous rencontrons dans l'œuvre de Luca une de ces figures d'anges qui vont désormais tenir tant de place dans sa vie. La noblesse et la gravité sont ici les sentiments qui dominent. Mais le dessin manque encore de finesse: les figures des anges sont courtes et de formes un peu lourdes; et c'est bien là le caractère de toutes les œuvres de cette époque. Les bras sont mal proportionnés et trop étroitement serrés par l'étoffe; le genou descend si bas, qu'il n'y a plus de place pour la partie inférieure de la jambe. Nous sommes encore loin de la science et de la délicatesse de formes que nous admirerons dans les œuvres ultérieures. Dans la *Pietà,* qui décore le tympan du Tabernacle, nous voyons Luca chercher à imiter Donatello, et tenter pour la première fois d'exprimer la douleur en faisant pleurer l'Ange et S. Jean qui soutiennent le corps du Christ; et son inexpérience se manifeste ici par une certaine raideur de traits

qui fait grimacer les figures. Luca reprendra plus tard ce motif dans la Tombe Federighi, avec un style plus noble et plus savant. Au-dessus du tympan une guirlande soutenue par des têtes de chérubins décore la frise, dans une manière inspirée de Michelozzo; et dans le soubassement du Tabernacle court une petite bordure ornementale. Cette guirlande et cette bordure sont dignes de la plus grande attention, car elles sont le premier exemple que nous connaissions dans l'œuvre de Luca de l'emploi de la terre-cuite émaillée. Et la discrétion avec laquelle Luca fait ici usage de ce procédé nous autorise à croire que nous sommes en présence d'un des premiers essais du maître.

Tabernacle de Peretola, près de Florence

Au point de vue architectural cette œuvre est extrêmement précieuse. Mieux conservée que la Cantoria, elle nous fait connaître très exactement le style de Luca et nous montre combien il était voisin du style correctement classique de Michelozzo.

Les deux bas-reliefs de la *Résurrection* (1443) et de l'*Ascension* (1446), qui décorent le tympan des portes de la Sacristie du Dôme de Florence, ont une importance toute particulière dans l'œuvre de Luca. Si l'on excepte les deux bas-reliefs de l'Autel de S. Pierre qui sont restés inachevés, et les reliefs de la *Cantoria* représentant des jeux d'enfants, on peut dire que ce sont les deux seules grandes compositions que comprenne l'œuvre de Luca. Sa prédilection évidente n'est pas pour les œuvres compliquées, mais pour des œuvres très simples, lui permettant de s'intéresser, avec un soin exclusif, à la beauté des membres d'une figure et à l'ensemble harmonieux de leurs lignes.

En comparant ces deux œuvres de Luca avec celles de ses prédécesseurs, nous verrons qu'ici il s'éloigne de Donatello pour se rapprocher de Ghiberti. Chez Donatello tout est subordonné à l'expression violente des sentiments, et cette recherche ardente qui donne tant d'intérêt et de force à sa pensée lui fait souvent négliger le rythme des formes.

Chez Luca au contraire il y a toujours un souci prédominant de la noblesse des lignes, et de même que la fougue et le désordre de la composition s'adaptent admirablement aux idées que Donatello veut exprimer, pour celles de Luca il fallait la simplicité, le calme de la composition et la pureté du style.

La Résurrection (*Dôme de Florence*)

Dans le bas-relief de la *Résurrection,* Luca, suivant d'assez près la Résurrection de la première Porte de Ghiberti, groupe symétriquement les gardiens endormis et il décore le fond de la scène avec un palmier et un laurier, empruntant à Ghiberti l'idée de ces beaux ornements de feuillage qui tiendront plus tard une si large place dans son œuvre. De même, reprenant une des idées les plus charmantes de Ghiberti,[1] il dispose autour du Christ des figures d'Anges volant dans le ciel, donnant ici le premier exemple d'un motif que nous retrouverons fréquemment dans ses œuvres et dans celles de ses successeurs. Mais ici se bornent les imitations. Ghiberti, toujours si gracieux dans ses figures, n'a jamais pu créer une figure de Christ. Il fallait pour cela une hauteur de pensée qu'il ne possédait pas. Le Christ de Ghiberti est une figure doucereuse, sans accent, conçue dans le moule déjà devenu banal de l'art gothique du XIVe siècle, avec l'inclinaison des hanches et la disposition curviligne des draperies. Combien plus noble est le Christ de Luca, avec le beau geste de la main montrant le ciel et l'expression attendrie de son visage ! Les draperies, sans faux maniérisme, simples, indiquant sobrement les formes du corps, sont d'un art nouveau et très personnel.

L'Ascension (*Dôme de Florence*)

(1) *Crucifixion* de la première Porte du Baptistère. – *Naissance d'Ève* de la seconde Porte. – *Baptême du Christ* des Fonts baptismaux de Sienne.

L'*Ascension* peut être considérée comme étant d'une pensée plus élevée encore. Dans l'œuvre seule de Fra Angelico on trouvera des figures exprimant, au même degré que les Apôtres de Luca, l'extase de l'amour et de l'adoration. Et, au point de vue des formes, il y a encore un progrès sensible. Les figures agenouillées des Apôtres, dans la noble simplicité de leurs draperies, n'ont pas de rivales, même dans l'art de Luca della Robbia.

Les deux reliefs de la *Résurrection* et de l'*Ascension* sont encore remarquables à un autre titre. Ce sont, avec l'Autel de Peretola, les premières terres-cuites émaillées de Luca dont la date nous soit connue. Il n'est cependant pas vraisemblable que ce soient les premières que Luca ait faites. Pour qu'on ait commandé à Luca la décoration en terre émaillée du tympan d'une des principales portes de la Cathédrale de Florence il fallait que Luca eût déjà fait connaître par quelques œuvres l'intérêt de son nouveau procédé. Je crois cependant que, parmi toutes les terres-cuites que nous lui attribuons aujourd'hui, il n'en est aucune qui soit antérieure à cette époque.

Porte de la Sacristie du Dôme à Florence

Luca était un artiste si profondément religieux que les administrateurs de la Cathédrale de Florence firent tous leurs efforts pour se l'attacher exclusivement. Pendant plus de vingt ans, il travaille presque uniquement pour eux. C'est pour eux qu'il fait les bas-reliefs du Campanile, la Cantoria, l'Autel de Saint Pierre, la Résurrection et l'Ascension. C'est pour eux encore qu'il va faire le plus important ouvrage de sa vie, après la Cantoria, je veux dire les *Portes* de bronze de la Sacristie.

Nous sommes particulièrement favorisés relativement à la connaissance de la date des travaux faits par Luca pendant toute cette période de sa vie, et nous possédons de

nombreux documents sur les *Portes* de la Cathédrale. Elles avaient été commandées en 1437 à Donatello, mais neuf ans plus tard, comme il n'avait pas encore commencé son travail, la commande lui fut retirée pour être allouée, le 28 février 1446, à Michelozzo, à Luca et à Maso di Bartolommeo. Maso étant mort en 1461, les deux autres artistes s'adjoignirent, pour le travail du bronze, Giovanni, frère de Maso, et enfin un document du 10 août 1464 nous apprend qu'en raison de l'absence de Michelozzo, Luca resta seul chargé de terminer la Porte. – Nous avons en outre des indications de paiements faits après 1460, et notamment un paiement fait à Verrocchio, en 1467, pour avoir fourni à Luca et à Michelozzo le bronze nécessaire à la fonte des deux derniers compartiments; et, en 1474 seulement, Luca reçoit le complément de son salaire pour ce travail.

S. Marc Evangéliste
Détail de la Porte du Dôme

Ces documents sont précieux, mais ils sont loin de nous satisfaire sur tous les points que nous voudrions résoudre. Ils nous disent que les Portes ont été commencées en 1446 et terminées environ vingt ans plus tard, mais ils ne disent pas si toutes les parties des Portes sont de la même époque, ni si elles doivent être classées dans la période de 1446 ou dans celle de 1464. De même les documents nous donnent le nom de trois artistes, mais sans rien nous apprendre sur la part qui revient à chacun d'eux.

En parlant de Michelozzo j'ai montré qu'il devait être considéré comme étant l'auteur des quatre bas-reliefs inférieurs représentant les quatre Docteurs de l'Eglise. A Luca appartiennent la Vierge, le S. Jean Baptiste et les quatre reliefs des Evangélistes.

Relativement à la date des sculptures, on peut considérer les deux bas-reliefs représentant la Vierge[1] et Saint Jean comme ayant été faits les premiers et comme appartenant à une période voisine de 1446. Mais les bas-reliefs des Evangélistes, d'un style beaucoup plus beau, doivent être reportés à une date plus éloignée. C'est le style de Luca, à son plus haut degré de perfection que nous admirons dans ces reliefs, et spécialement dans les admirables figures des Anges, qui sont de beaucoup la plus belle partie de cette œuvre. Nous ne connaissons rien de plus parfait dans son art que les figures d'Anges, qui accompagnent les Evangélistes, figures d'un caractère si noble et si élégant, si séduisantes dans la simplicité de leur attitude.

Dans les deux reliefs représentant la Vierge et Saint Jean Baptiste les Anges n'ont pas au même degré la beauté des Anges des Evangélistes et il y a, dans la figure de la Vierge et dans celle de Saint Jean, une lourdeur et un épaississement de la forme qui correspondent bien à la manière de Luca dans les œuvres de ses premières années.

(1) Voir la gravure de cette Vierge, page 219.

Dans l'art de Luca les formes seront d'autant plus fines et gracieuses qu'elles appartiendront à une époque plus avancée. – Aux coins de chaque bas-relief sont placées, comme motif de décoration, de petites têtes, selon le mode adopté par Ghiberti dans sa première Porte. Ces petites têtes, qui pour la plupart sont des portraits, méritent d'être admirées à l'égal des figures d'Anges. A l'appui de notre attribution à Michelozzo des bas-reliefs des Docteurs, nous ferons remarquer que les petites têtes qui entourent ces quatre reliefs ont un style particulier. Par leur caractère nerveux, âpre, anti-féminin, par leurs attitudes tourmentées, elles contrastent avec le style de Luca, ainsi qu'on peut s'en assurer en les comparant avec les têtes qui ornent les six reliefs supérieurs.

Tête de la Porte du Dôme

Tête de la Porte du Dôme

Cette Porte du Dôme ne jouit pas de la célébrité dont elle est digne ; elle n'est pas populaire comme les portes de Ghiberti et d'Andrea de Pise. Cela tient sans doute à la sobriété de l'ornementation. Mais autant que tout autre elle mérite d'être louée en raison de la beauté des figures. Peu d'œuvres même pourraient être plus fructueusement consultées par les artistes modernes, peu d'œuvres leur conseilleraient un art plus élevé, un sentiment plus noble, dans une forme plus plastiquement belle.

Tête de la Porte du Dôme

Tête de la Porte du Dôme

Deux ans plus tard, en 1448, Luca sculptait encore pour la Cathédrale de Florence les deux *Anges* agenouillés portant des candélabres, qui sont placés dans la vieille sacristie. Ce sont les deux seules figures à plein relief que l'on rencontre dans l'œuvre de Luca. A ce moment son style atteint à son plus haut degré de perfection, soit dans les lignes

si harmonieuses de ses draperies, soit dans l'art de l'expression. Luca a trouvé, semble-t-il, la forme définitive qui convenait à son esprit. Et désormais ses œuvres, toutes remplies de tendresse et d'amour, ne seront plus qu'un long chant de gloire en l'honneur des Anges, de la Vierge et de l'Enfant Jésus.

Ange de la Sacristie du Dôme

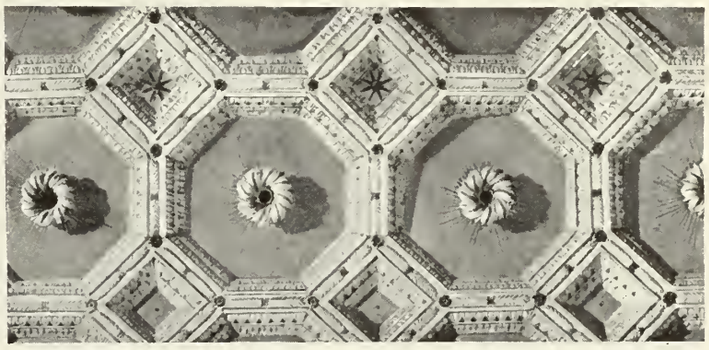
Vraiment, à voir dans quel oubli nous laissons les chefs-d'œuvre du passé, combien nous sommes ignorants de merveilles qui devraient être vulgarisées et connues de tout le monde, il semble que nous soyons de vrais barbares, indignes de vivre au milieu de pareils trésors. Il n'est pas surprenant que nous soyons comme hypnotisés par l'art antique, que nous parlions toujours du *Gladiateur* et du *Discobole,* puisque nous méconnaissons les chefs-d'œuvre de notre art chrétien. Depuis des siècles, les élèves de nos écoles des Beaux-Arts copient l'*Antinoüs* ou le *Laocoon ;* pas un peut-être n'a dessiné un Ange de Luca della Robbia. Si nos sculpteurs, au lieu de n'étudier que des œuvres où la forme des muscles est prédominante, cherchaient à comprendre ces œuvres transfigurées par la pensée, ils ne resteraient pas isolés comme ils le sont, et ils reconnaîtraient enfin qu'ils doivent modifier leur éducation, pour créer cet art intellectuel que la pensée moderne leur demande.

En 1448, Michelozzo, sur la commande de Pierre de Médicis, construisit à S. Miniato la petite chapelle, dite chapelle du Crucifix, et il en fit décorer la voûte par Luca della Robbia. Cette décoration en faïence émaillée est formée de moulures dessinant une série de grands octogones et de petits carrés. Au centre des octogones est une petite rosace, et au centre des carrés, une étoile à huit branches. Sur la partie plate, au sommet des moulures, sont appliquées des palmettes allongées, attachées au milieu et séparées par de petites roses. Les moulures blanches se détachent sur un fond bleu, et certaines parties, telles que les petites roses, le lien des palmettes, le cœur des grandes roses, les étoiles, sont d'une teinte plus sombre qui contribue à donner beaucoup de vivacité à l'ensemble de la décoration. Les moulures composées d'oves et de feuilles décoratives, dans le style classique, rappellent les moulures de la *Cantoria* et de l'*Autel de Peretola,* mais elles sont plus riches et d'un plus bel effet décoratif. Cette voûte de S. Miniato, si charmante, est le premier exemple d'une sculpture purement décorative de Luca. Nous verrons plus tard quelle importance les travaux de cette nature prendront dans son œuvre.

Ange de la Sacristie du Dôme

Une particularité très intéressante de cette décoration, c'est que Luca n'emploie que des moulures, et nous sommes déjà en 1448. Nous avons là un argument de premier ordre qui nous sera très utile plus tard pour le classement des œuvres de Luca dont la date n'est pas connue. Il semble, en effet, que, si l'attention de Luca s'était déjà portée, antérieurement à 1448, vers l'étude de la nature végétale, il n'eût pas manqué d'employer des fleurs, des fruits ou des feuillages, pour orner cette voûte qui était son premier travail décoratif et où un si vaste champ était ouvert aux caprices de son imagination, au lieu de se borner à ne reproduire que des moulures empruntées aux monuments romains.

Il existe dans le chœur de l'église de S. Miniato un *Christ en croix* que le *Cicerone* a signalé depuis longtemps et dont aucun des historiens de Luca della Robbia n'a parlé. La Direction de l'Œuvre de S. Miniato a très gracieusement accordé à M. Alinari la permission d'en faire une photographie, et nous sommes heureux de publier ce chef-d'œuvre de Luca della Robbia, encore tout à fait inconnu, d'autant plus intéressant qu'il est une rareté dans l'œuvre de ce maître qui n'a presque jamais fait de figures nues. Ce *Christ* a un peu souffert, particulièrement à la jointure des bras et sous la hanche, où il a subi une assez maladroite réparation ; mais, malgré ces légers défauts, il a conservé son beau caractère, et, dans l'histoire de l'art italien, il est digne d'être rapproché du Christ de Padoue de Donatello et du Christ de Santa Maria Novella de Brunelleschi. Le *Christ* de Luca a toutes les qualités ordinaires du maître, la simplicité de l'attitude, la noblesse de l'expression, la parfaite convenance du sentiment religieux. Au point de vue technique, on remarquera surtout le modelé des jambes. Je suis disposé à croire que cette œuvre date des environs de 1448 et a été faite au moment où Luca travaillait à la décoration de la Chapelle de Michelozzo.[1]



Voûte de la Chapelle du "Crucifix" à S. Miniato, à Florence

Un an plus tard, en 1449, pour la première fois, nous voyons Luca quitter Florence. Ses relations avec Maso di Bartolommeo, son collaborateur à la Porte du Dôme, furent la cause de ce départ. Maso, ayant été appelé à Urbino pour construire la façade de l'église S. Domenico, demanda à Luca de décorer le tympan de la porte principale. Comme ce tympan représente une Madone, nous nous réservons d'en parler lorsque nous

(1) Je signale une curieuse particularité de cette sculpture. Pour ne pas donner trop de poids à sa terre-cuite, Luca n'a pas représenté sa figure en plein relief, il l'a faite toute plate, comme si elle était sculptée dans une planche, et il l'a si habilement modelée, qu'il faut la voir de profil pour se rendre compte de ce subterfuge.

nous occuperons de la série des Madones de Luca. En groupant toutes les Madones, nous les comprendrons mieux et nous pourrons plus aisément nous faire une opinion sur leur date. Toutefois, nous devons signaler ici le caractère solennel, profondément religieux de cette œuvre et l'admirable beauté des quatre figures de saints qui entourent la Vierge: S. Pierre martyr, S. Dominique, S. Albert et S. Thomas d'Aquin. Ce sont de véritables portraits, et rarement, en restant fidèle à la nature, on a mis sur une figure plus d'idéal. Un des saints tient une palme et un autre une branche de lys. Nous verrons plus tard quel parti on peut tirer de l'observation de ces formes accessoires pour classer les œuvres de Luca. (Voir la gravure, p. 218).

Christ en croix
(Eglise de San Miniato à Florence)

Postérieurement à 1449 nous ne connaissons plus, avec certitude, que les dates de deux œuvres de Luca, le *Monument Federighi,* de 1455, et les *Vertus de S. Miniato,* de 1459; et nous allons dès maintenant les étudier. Connaissant alors le style de Luca au début et à la fin de sa carrière, nous pourrons essayer de classer les œuvres dont la date est incertaine.

Le *Monument de l'Evêque Federighi* est une œuvre très simple. Dans une niche carrée, de faible profondeur, est placé le sarcophage sur lequel l'Evêque est couché. Sur la paroi du fond est sculptée la *Pietà:* le Christ, la Vierge, et S. Jean, en demi-figures, selon le type de la *Pietà* du Monument Baroncelli à Santa Croce; sur le devant du sarcophage deux anges soutiennent une couronne de lauriers.

Luca avait déjà traité le motif de la *Pietà* dans le Tabernacle de Peretola, mais ici il se montre plus sobre dans l'expression de la douleur, cherchant par dessus tout l'expression de la piété, de la noblesse, de la grandeur du sentiment religieux. Dans ce Monument on admirera surtout la statue de l'Evêque et les Anges tenant la couronne. Les Anges de Luca sont peut-être moins gracieux que ceux de Ghiberti, mais ils sont moins

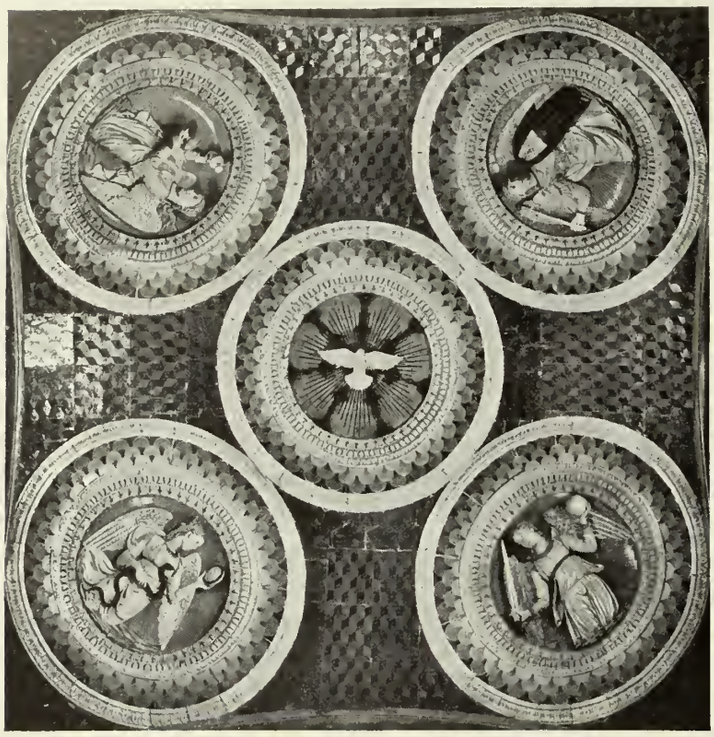
compliqués de formes; leur pensée est plus hautaine, plus fière et ils ont vraiment sur leur front les signes de la majesté céleste.

Tombe de l'Evêque Federighi

Le monument tout entier est entouré d'une admirable bordure émaillée, qui présente cette particularité qu'elle est sans relief et composée de plaques de faïence peintes, représentant des feuilles et des fleurs. Cette ravissante bordure est la première recherche d'une forme d'art que Luca reprendra plus tard et à laquelle il donnera une importance tout à fait exceptionnelle dans les dernières années de sa vie.

Le dernier travail de Luca dont nous connaissions la date est la décoration de la *Voûte* de la Chapelle Portogallo à S. Miniato. C'est une décoration comprenant cinq médail-

lons. Au centre, le *S. Esprit* sous forme de colombe, entouré de sept flambeaux aux couleurs d'or, et dans les autres médaillons, quatre figures allégoriques, la *Justice*, la *Force*, la *Tempérance* et la *Prudence*. Si Luca n'aimait pas les scènes compliquées, il excellait dans l'art de concevoir une figure isolée, dans l'art de la varier et de la rendre intéressante par les plus fines et les plus délicates nuances. Cette voûte de S. Miniato doit être tenue pour une de ses œuvres les plus originales et elle est tout à fait caractéristique des recherches de la maturité de sa vie. Nous sommes loin des formes un peu grosses et lourdes des bas-reliefs du *Campanile* et de la *Cantoria*. On voit que tous les efforts de Luca ont tendu à affiner son art, à rendre les formes plus légères et plus jeunes.



Voûte de la Chepelle du Cardinal Portogallo à San Miniato

Je ne puis comprendre comment, devant des œuvres si originales, on a pu faire intervenir le nom d'Andrea della Robbia. Comme Andrea avait vingt-quatre ans lorsque Luca a fait la voûte de S. Miniato, et qu'il travaillait à ce moment dans l'atelier de son oncle, des connaisseurs, tels que M. Bode, ont supposé qu'une partie du mérite de la voûte de S. Miniato lui revenait.[1] Mais nous connaissons bien le style d'Andrea; il n'a pas de rapport avec le style des reliefs de S. Miniato, et l'on chercherait vainement dans toute son œuvre une seule figure analogue aux *Vertus* de S. Miniato. Et n'est-il pas bien illogique d'attribuer à un élève, âgé à peine de vingt-quatre ans, une part d'invention dans une des œuvres de Luca qui témoigne le plus des profondes et originales recherches de ce grand maître, et qui n'a pu être conçue par lui que lorsqu'il était parvenu au plus haut degré de son art ?

Le Musée du Cluny expose deux médaillons, représentant la *Justice* et la *Tempérance*, qui sont très faciles à classer par leur analogie avec les *Vertus* de S. Miniato. La *Justice* a beaucup de rapports avec la *Justice* de S. Miniato; mais la *Tempérance* est d'une forme tout à fait nouvelle. Ce sont deux œuvres merveilleuses, égales en beauté à celles

(1) *Luca della Robbia* (*Archivio storico dell'Arte*, 1889, p. 4).

de S. Miniato. J'ajouterai qu'elles sont entourées d'une bordure de fruits qui rivalise avec les plus belles bordures du maître. On ne possède aucun renseignement sur la provenance de ces médaillons qui sont assez grands et pouvaient bien, à l'origine, comme ceux de S. Miniato, décorer la voûte d'une chapelle.

Ces œuvres sont d'autant plus précieuses que, à l'exception des Armoiries du roi René d'Anjou de Londres, de la Madone d'Urbino, de la Voûte San Giobbe à Venise, et des Tabernacles de l'Impruneta, on ne connaît aucune œuvre authentique de Luca en dehors de Florence.

La Tempérance
(*Musée de Cluny*)

Les travaux de Luca, dont il nous reste à parler et dont la date précise ne nous est pas connue, comprennent trois importantes séries que nous étudierons successivement: les *Armoiries* d'Or San Michele, les *Tabernacles* de l'Impruneta et enfin les *Apôtres* et les *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi.

Le premier étage de l'église d'Or San Michele est décoré de quatre Armoiries, œuvres de Luca della Robbia: les Armoiries de l'Art des Médecins, de l'Art de la Soie, de l'Art des Maîtres de pierre, et du Conseil des Marchands. Ces œuvres qui, au premier abord, et par comparaison avec les bas-reliefs de la *Cantoria* et du Dôme, peuvent sembler modestes, sont cependant des travaux très importants qui ont captivé longtemps l'attention du maître.

La Justice
(*Musée de Cluny*)

On sait de quelle manière originale est décoré l'extérieur d'Or S. Michele. Cette église avait servi primitivement de lieu de réunion aux commerçants florentins, et les Corporations, chargées de la décorer, firent placer sur les piliers extérieurs les statues de leurs saints patrons et ornèrent le premier étage avec leurs Armoiries. Au XVe siècle, quelques unes des Corporations voulurent donner plus d'importance à cette représentation de leurs Armoiries, et résolurent de remplacer les Armoiries peintes par des Armoiries sculptées; et cette décision nous a valu les charmantes œuvres de Luca que nous allons étudier.

Les *Armoiries de l'Art des Médecins,* représentant une Madone, étaient bien faites pour séduire un sculpteur tel que Luca, qui trouvait une nouvelle occasion de reproduire un des motifs qui lui étaient le plus chers, et un prétexte pour inventer de nouvelles

formes décoratives. Son goût si fin se manifeste par la charmante disposition du Tabernacle, par les belles tiges de lis qui l'entourent, et par les petites roses ornementales qui décorent le fond sur lequel se détache la figure de la Vierge. Nous reparlerons plus tard de cette Madone, qui, par ses formes gracieuses, la jeunesse de son visage et le charme de son sourire, montre que, à cette époque, l'art de Luca tendait à s'éloigner de l'expression de la majesté, pour rechercher les idées les plus tendres et les plus familières. (Voir la gravure, page 221).

Les *Armoiries de l'Art de la Soie* offraient à Luca un thème bien ingrat, car ces Armoiries représentaient une Porte; et il est merveilleux de voir quelle richesse d'invention il déploie pour faire une œuvre d'art avec un motif aussi insignifiant. Luca, à ce moment, ne songe pas encore qu'il pourrait créer une œuvre suffisamment intéressante sans avoir recours à la figure humaine; il fait soutenir par deux Génies les Armoiries de l'Art de la Soie, qui représentent une porte blanche avec un mur en bossages rouges sur champ d'argent, et il trouve ainsi une occasion toute naturelle de placer deux figures nues. En comparant ces Génies avec les enfants de la *Cantoria,* on peut mesurer tout le chemin parcouru et voir comment la recherche de la finesse et de la distinction a modifié l'art de Luca della Robbia.

Armoiries de l'Art de la Soie, à Or San Michele

On ne comprend pas que certains écrivains aient pu songer à attribuer à Andrea une œuvre qui possède à un si haut degré tous les caractères de l'art de Luca. Cette œuvre, comme toutes les autres Armoiries d'Or S. Michele, représente tout un côté de l'art auquel Andrea s'est peu intéressé, je veux parler du côté décoratif et ornemental. Ici Luca, se montrant en cela le fidèle disciple de Ghiberti, se passionne pour l'étude de la nature végétale, tandis qu'à l'époque d'Andrea ce style, qui avait son origine première dans les traditions de l'école gothique, perd son originalité et ne vit plus que d'imitations.

Dans les *Armoiries de l'Art de la Soie,* nous trouvons une bordure de feuilles et de fruits, première application d'une idée qui va faire créer à Luca d'admirables chefs-d'œuvre. Nous allons voir, en étudiant une série de ces guirlandes, comment il a varié et perfectionné ce motif. Avant la guirlande d'Or S. Michele, Luca avait déjà employé les formes végétales comme motif de décoration, notamment dans la bordure de la tombe de l'Evêque Federighi; et, sans doute, il convient de classer aussi, antérieurement aux Armoiries d'Or S. Michele, la bordure de la Madone de la via dell'Agnolo, et celle de la Madone de S. Pierino. Dans ces travaux, Luca n'avait reproduit que des fleurs, tandis que, dans les Armoiries d'Or S. Michele, ce sont les fruits qui ont toutes ses préférences; mais, ce qu'il faut

surtout noter, c'est le soin qu'il consacre à cette étude, c'est l'extraordinaire valeur artistique qu'il lui donne.

Voici comment Luca a ordonné la guirlande d'Or S. Michele. Sur une tige très apparente, placée au milieu de la guirlande, il attache de petits bouquets de fruits. Ces bouquets sont nettement isolés les uns des autres, comprenant chacun deux fruits, disposés symétriquement des deux côtés de la branche. Avec la même symétrie, sont groupées quelques feuilles, généralement au nombre de trois, dont l'une sépare les fruits. Chacun de ces bouquets est répété trois fois, et la série des bouquets représentant les raisins, les pommes de pin, et les oranges, est elle-même répétée deux fois.

Frise de la Madone de S. Pierino

La troisième Armoirie d'Or S. Michele fut commandée à Luca par le Conseil des Marchands. Les différentes Corporations de Florence avaient un Conseil, ou Tribunal supérieur, qui était chargé de traiter les questions d'ordre général et de juger leurs différends. Ce Conseil s'appelait l'*Università dei Mercanti* ou *Magistratura delle Arti*. Les *Armoiries de ce Conseil des Marchands* étaient le Lis de Florence surmontant la balle de l'Art des Commerçants. Ce Conseil, dans les projets primitifs d'Or S. Michele, n'avait pas de Tabernacle; mais, en 1459, le Parti guelfe, ayant perdu les sympathies de la population florentine, fut obligé de renoncer à ses droits et de céder au Conseil des Marchands son Tabernacle d'Or S. Michele. Comme ce Conseil n'était pas une Corporation proprement dite, et n'avait pas de patron, il fit mettre dans son Tabernacle, à la place du S. Louis de Donatello, *le Christ montrant ses plaies à S. Thomas*. Mais avant de commander cette sculpture à Verrocchio, il commençait par prendre possession de son Tabernacle, en faisant placer, au-dessus, ses Armoiries, œuvre de Luca della Robbia. Nous savons, par un document positif, qu'elles furent commandées à Luca en 1462, et c'est une date très précieuse, car elle va nous permettre de classer toutes les Armoiries de Luca. Grâce à cette date, nous devons déjà classer à une époque antérieure, mais peu éloignée, sans doute vers 1460, les *Armoiries de l'Art de la Soie*.

Armoiries du Conseil des Marchands à Or San Michele

Dans les *Armoiries des Médecins*, Luca avait représenté une Madone; dans celles de l'*Art de la Soie*, il n'avait pas voulu se contenter de représenter le simple motif d'une Porte, et il avait embelli et transfiguré son œuvre par l'introduction de deux Génies; dans les *Armoiries du Conseil des Marchands* il a pensé

qu'il pouvait intéresser avec le seul Lis de Florence entouré d'une guirlande de fruits, et il a créé une merveille d'art décoratif, une des plus belles œuvres ornementales que l'Italie puisse citer, après les bordures de la seconde Porte de Ghiberti.

Comme dans les Armoiries de l'Art de la Soie, la bordure se compose d'une série de bouquets attachés à une même tige; mais combien l'œuvre est devenue plus belle! Tout d'abord les bouquets sont beaucoup moins simples; au lieu d'être composés de deux fruits et de trois feuilles symétriquement placés, chaque bouquet comprend un plus grand nombre de feuilles et de fruits, et quoique l'on retrouve encore une même disposition de feuilles en éventail, les formes sont beaucoup plus variées; de plus, les bouquets, au lieu d'être groupés et répétés trois par trois, sont différents les uns des autres. Voici les noms des fruits que Luca reproduit dans cette œuvre: raisins, citrons, fèves, grenades, châtaignes, pommes, chardons, concombres, pommes de pin, coings, prunes, pavots, figues, poires. Luca se montre vraiment ici le digne et seul rival de Ghiberti dans l'art de comprendre et de reproduire la nature végétale. On sent combien Luca a été impressionné par l'ornementation de la seconde Porte de Ghiberti, terminée en 1452. Par cette étude attentive de la nature, par cette volonté de se soumettre à elle, de tirer d'elle, et uniquement d'elle, toute la beauté de son art, Luca est le dernier des gothiques, le dernier de cette admirable école que la Renaissance n'allait pas tarder à faire disparaître.

Armoiries Pazzi du Palais Quaratesi à Florence

Quelque belles que soient les *Armoiries du Conseil des Marchands*, Luca trouva le moyen de les surpasser encore, avec les *Armoiries du Palais Quaratesi*. Le *Cicerone*,[1] cet admirable livre que l'on ne saurait trop louer, avait depuis longtemps cité ces Armoiries, mais, jusqu'à ce jour, non seulement elles n'avaient jamais été publiées, mais aucune photographie n'en avait été faite.

Le Palais Quaratesi, qui appartenait primitivement à la famille Pazzi, et qui, peut-être, fut commencé par Brunelleschi, possède deux Armoiries de Luca della Robbia. Dans l'une, l'écu est assez endommagé, mais on peut encore reconnaître la trace des croix et des dauphins, emblêmes des Pazzi; l'autre, tout à fait bien conservée, représente les armes des Serristori.

Les *Armoiries des Pazzi* ont été faites les premières. Par comparaison avec celles du *Conseil des Marchands*, on remarque que la partie réservée aux Armoiries proprement

(1) Le *Cicerone* dit que l'on voit, dans plusieurs palais de Florence, des Armoiries semblables qui sont de Luca ou de son atelier. Il est bien regrettable que le *Cicerone* n'ait pas attaché plus d'importance à ces Armoiries et n'ait pas fait connaître le résultat de ses recherches. Quant à nous, nous n'avons rien négligé pour retrouver ces Armoiries dont parle le *Cicerone*, mais nous n'avons pu découvrir que celles du Palais Quaratesi.

dites est diminuée, et que, par contre, la partie consacrée à la guirlande est considérablement augmentée. La guirlande devient plus large; les fruits et les feuilles, ayant plus d'importance, peuvent être étudiés avec plus de soin; les bouquets sont moins petits; de telle sorte que l'artiste a plus de ressources pour varier leurs formes. Dans les *Armoiries du Conseil* il y avait seize bouquets; ici il n'y en a que huit. Les bouquets ne sont plus isolés les uns des autres, ils se rapprochent, et forment une véritable guirlande ininterrompue.

Armoiries des Pazzi du Palais Quaratesi à Florence
Détail de la guirlande

Les *Armoiries des Serristori* sont une variation plus avancée encore du même thème. La bordure est plus large; le fond qui, dans les Armoiries de l'Art de la Soie, était très important, qui était déjà diminué dans les Armoiries du Conseil, et à peine visible dans celles des Pazzi, ne se voit plus ici. Dans les Armoiries des Pazzi, Luca, qui, pour la première fois, avait uni ses bouquets les uns aux autres, avait voulu encore nettement marquer leur séparation, et il avait placé, entre chacun d'eux, un petit ruban très apparent; dans les Armoiries des Serristori, il supprime ce ruban et, pour séparer les bouquets, il se contente d'une petite feuille qu'il fait très pittoresquement empiéter sur la bordure.

Ces Armoiries sont les plus parfaites que Luca ait produites. On admirera avec quelle variété il dispose les groupes de fruits, avec quelle habileté sont rendus les moindres détails des fruits, les nervures des feuillages, et, en particulier, les longues et fines aiguilles des sapins.

On ne peut pas proposer une date absolument précise pour ces dernières œuvres, mais il est évident que nous sommes à une époque très avancée de la vie de Luca, peut-être aux environs de 1470. – On remarquera l'importance des relations de Luca avec les Pazzi. C'est pour leur Chapelle de *Santa Croce,* qu'il fait les quatre Evangélistes, les douze Apôtres et la voûte du portique; pour leur palais (aujourd'hui Palais Quaratesi), les deux médaillons contenant des armoiries, et c'est pour eux encore qu'il fait le médaillon aux armes du roi René d'Anjou dont nous allons parler.

Le *Médaillon aux armes du roi René d'Anjou*, aujourd'hui au South Kensington, est entouré d'une bordure qui n'est pas très large et qui est formée de bouquets isolés,

se répétant quatre par quatre. C'est une forme que nous connaissons bien, c'est celle des Armoiries de l'Art de la Soie. Mais ici le style est plus avancé; les bouquets sont moins simples. Nous sommes donc à une époque intermédiaire entre les Armoiries de l'Art de la Soie et les Armoiries du Conseil des Marchands.

MM. Cavallucci et Molinier ont donné sur ce médaillon d'intéressants détails:

« Lorsque le roi René d'Anjou revint de sa malheureuse expédition de Naples, pendant l'été de l'année 1442, il s'arrêta à Florence. Bien reçu par la République, qui lui fit des cadeaux et lui offrit même une lionne, attention qui dut particulièrement le toucher, car il était grand amateur de « bestes estranges », le roi de Sicile se lia avec Andrea de'Pazzi, père de Pietro de'Pazzi, qui, plus tard, devait remplir d'importantes fonctions diplomatiques. Il arma Andrea chevalier, et les Florentins furent si flattés de cet honneur, qu'ils offrirent à ce personnage un harnachement tout neuf; il tint lui-même sur les fonts le fils de Pietro et lui donna son nom. Ce n'est pas tout: plus tard il créa Jacopo de'Pazzi chevalier de l'ordre du Croissant. Cet ordre, fondé en 1268 par Charles Ier d'Anjou, roi de Naples, était peu à peu tombé dans l'oubli. René, en 1448, le rétablit et c'est la devise de cet ordre, « Los en croissant» que l'on lit sur le médaillon. Ce fut après 1452 que Jacopo de'Pazzi fut créé chevalier du Croissant; nous serions fort portés à croire que ce fut au commencement de l'année 1453, car le chiffre IR que l'on voit sur le médaillon désigne, à n'en pas douter, René et Isabelle sa femme; or Isabelle mourut le 28 février 1453 et il n'est pas probable que l'on eût fait figurer son nom sur ce monument après sa mort. Ce serait donc aux environs de 1453 qu'il faudrait placer la confection de cette sculpture. Jacopo de'Pazzi avait ainsi voulu perpétuer le souvenir de l'honneur que lui avait conféré le roi René. Remarquons enfin que, cette année-là même, le roi de Sicile conclut un traité avec la République de Florence (11 avril 1453), en vue d'une expédition en Lombardie, et que les Pazzi durent en cette occasion lui rendre plus d'un service. »

Armoiries Serristori du Palais Quaratesi à Florence

MM. Cavallucci et Molinier assignent à ces Armoiries la date de 1453. Je serais porté à proposer une date un peu plus tardive et à rapprocher, plus que ne le font ces écrivains, les Armoiries du roi René de celles du Conseil des Marchands qui, nous le savons, datent de 1462.

Ce n'est pas seulement dans des Armoiries que Luca s'est servi de ces belles guirlandes de fruits; il les a employées pour encadrer les deux figures de la *Justice* et de la *Tempérance,* du Musée de Cluny. Dans la voûte de la Chapelle Portogallo, Luca s'était contenté d'entourer les figures des *Vertus* d'un simple décor imbriqué, enfermé entre

deux bordures de style classique. On conçoit quelle valeur artistique il a ajouté aux figures du Musée de Cluny en les entourant d'une guirlande de fruits, et quelle importance il devait attacher à cette œuvre, pour la décorer si magnifiquement. Les bordures des Médaillons de Cluny, qui comprennent des groupes de fruits allongés, avec des séparations de rubans, rappellent le type que nous avons vu dans les Armoiries des Pazzi, au Palais Quaratesi.

Il existe encore une œuvre où l'on voit des figures entourées d'une guirlande de fruits : ce sont les *Evangélistes* qui décorent la voûte de l'église *S. Giobbe*, à Venise. Je reparlerai de cette œuvre, et je me contente ici d'en signaler les bordures, représentant des guirlandes épaisses et continues, dans le style des Armoiries de la Chapelle Pazzi, et qui appartiennent, par conséquent, à la dernière période de la vie du maître.

Armoiries du roi René d'Anjou, au South Kensington Museum

Enfin Luca a utilisé les bouquets de fruits, non plus dans des guirlandes, mais pour décorer la frise d'un édifice. Le *Baldaquin de la Chapelle de la Vierge*, à l'église de l'Impruneta, dont nous parlerons plus tard, est garni d'une frise décorée de bouquets de fruits qui, par son style, peut être considérée comme une transition entre les Armoiries du roi René et celles du Palais Quaratesi.

Il nous faut maintenant revenir à Or S. Michele, pour étudier des Armoiries qui appartiennent à un genre de décoration tout à fait différent de celui que nous venons de voir.

Les *Armoiries de l'Art des Maîtres de pierre* sont une rareté dans l'œuvre de Luca. Développant ici l'idée qui lui avait inspiré la bordure du *Monument Federighi*, Luca renonce à la sculpture ; il abandonne les formes en relief et ne fait plus qu'une simple faïence plate décorée d'un émail coloré, demandant tous ses effets au dessin et au coloris. Luca avait vraiment le génie de la décoration, car il crée ici, avec le plus pauvre des motifs, une de ses œuvres les plus intéressantes. Les Armoiries des Maîtres de pierre représen-

tent une Hache d'argent sur fond rouge, et voici comment Luca tire parti de ce motif: Une large tresse enferme dans ses enroulements un grand médaillon central, cantonné de quatre médaillons plus petits; dans les petits médaillons, sur un fond orné de légers rinceaux, il figure les compas, la truelle, le fil à plomb, le marteau avec le ciseaux à froid, et, au milieu, la Hache d'argent se détache sur un fond rouge orné des plus délicats feuillages. Des fleurs et de larges feuilles ornementales remplissent l'intervalle des médaillons.

Armoiries de l'Art des Maîtres de pierre à Or San Michele

Si l'on néglige de pareilles œuvres, on s'expose à méconnaître l'étendue et la nature véritable du génie de Luca. Il ne faut pas lui demander ces vastes compositions qui plaisaient tant à Ghiberti et à Donatello; il faut, avec lui, s'intéresser à des œuvres plus modestes, deux enfants soutenant des armoiries, moins que cela, une guirlande de fruits, moins encore, une hache et une truelle. Partout il est exceptionnel; personne n'a su comme lui montrer l'intérêt que possèdent les choses les plus humbles, et quel horizon infini la nature ouvrait aux yeux de ceux qui veulent consentir à la regarder. A voir la beauté de l'émail, la variété et l'éclat des couleurs, nous pouvons être certains que les *Armoiries des Architectes* sont une des dernières créations du maître.

Coupole du portique de la Chapelle Pazzi – Fragment

A côté de ces œuvres, où domine le caractère décoratif, nous croyons devoir parler de la petite *Coupole du portique de la Chapelle Pazzi*. En la comparant avec la décoration faite par Luca, plus de dix ans auparavant, à la Chapelle du Crucifix, à S. Miniato, nous nous rendrons compte de l'évolution de son talent, dans le domaine purement ornemental. Luca renonce ici à tout emprunt aux formes de l'art antique, et tire de son propre fonds tous les éléments de la décoration. Quoique très simple, la Voûte de la Chapelle Pazzi est un véritable bijou d'élégance. Elle se compose de la

répétition d'un motif de coquilles disposées sur quatre cercles et diminuant de grosseur en se rapprochant du centre. Au milieu, sont les Armoiries des Pazzi, entourées d'une large guirlande de fruits, qui rappelle les œuvres les plus savantes du maître, et qui suffit pour dater cette coupole des dernières années de sa vie.

Dans la Collégiale de l'Impruneta, à quelques kilomètres à peine de Florence, se trouvent d'importantes œuvres de Luca della Robbia, que M. Carocci avait signalées, dans son volume *I dintorni di Firenze,* et qui ont été publiées tout récemment et remarquablement appréciées par M. Allan Marquand.[1] Aucun des historiens de Luca n'en avait encore parlé, et le catalogue si complet des œuvres des Della Robbia, dressé par MM. Cavallucci et Molinier, n'en avait fait aucune mention. Ce sont des sculptures dont l'attribution à Luca ne saurait être l'objet d'aucun doute, et elles ont ce grand intérêt d'être différentes de ses autres œuvres et d'appartenir (à l'exception de l'une d'elles) à la dernière période de sa vie, à celle qui nous est le moins connue.

Tabernacle de la "Sainte Croix" à l'Impruneta

Les œuvres de l'Impruneta comprennent trois Autels et la décoration de deux Baldaquins.

L'église de l'Impruneta possédait une ancienne Madone très populaire. La légende raconte que cette Madone avait été perdue, et qu'un jour, dans un champ que des paysans labouraient, la charrue déterra l'image vénérée devant laquelle les bœufs s'agenouillèrent. C'est, pour encadrer cette Madone, que l'on fit à l'Impruneta un Tabernacle, sur la prédelle duquel est figurée, en bas-reliefs, l'histoire du Miracle des bœufs. Sur les côtés de ce Tabernacle, dont le bas-relief et la partie architec-

(1) Some unpublished monuments by Luca della Robbia (*The American Journal of Archæology*, vol. VIII).

turale, exécutés en marbre, sont de la main de Michelozzo, on voit deux figures de saints en terre émaillée, *S. Paul* et *S. Luc,* œuvres manifestes de Luca della Robbia. Le style noble de ces figures, leur expression grave, les plis des draperies traités avec simplicité et largeur, sans reliefs trop accentués, permettent de les rapprocher des œuvres authentiques de ce maître, et, en particulier, de l'Ascension faite en 1446.[1]

Anges du Tabernacle de la "Sainte Croix" à l'Impruneta

A mon sens, les autres travaux faits par Luca à l'Impruneta sont d'une date beaucoup plus avancée et appartiennent aux dernières années de sa vie.

En face du Tabernacle de la Madone, un autre Tabernacle fut élevé pour enfermer une précieuse relique que possédait l'église de l'Impruneta, un morceau du bois de la sainte Croix. L'œuvre est conçue dans les données générales de l'Autel de la Madone: au-dessus d'une prédelle sculptée, s'élève le Tabernacle, aux côtés duquel sont placées les figures de *S. Jean Baptiste* et de *S. Augustin.* Ces deux figures sont disposées comme le S. Paul et le S. Luc de l'Autel de la Madone, mais elles appartiennent à un art sensiblement plus avancé. Les têtes ont plus d'énergie, les attitudes sont moins raides, les proportions plus justes, les vêtements drapés avec plus de vigueur. Mais, bien plus que dans les figures de Saints, l'intérêt de l'œuvre réside dans les admirables groupes d'Anges qui décorent la prédelle. Ces Anges sont de même style que les Anges du Monument Federighi et que ceux de la Madone de San Pierino, mais ils marquent encore un pas en avant. Ils sont, dans la représentation des formes charmantes de la jeunesse, la plus haute expression de l'art de Luca. C'est le même style que dans les *Vertus* de S. Miniato: vivacité de mouvement, finesse des formes, simplicité des draperies, souplesse des attitudes, tendresse d'expression, une science parvenue à un tel degré de perfection qu'elle n'est plus apparente et que l'œuvre a le naturel même de la vie.

Le *Tabernacle de la S.te Croix* présente un nouvel intérêt en raison même de sa partie architecturale, qui, pour la première fois, dans l'œuvre de Luca, est tout entière en terre émaillée. Ce Tabernacle, au point de vue architectural, complète la série de ces ravissants monuments qui sont la Cantoria, le Tabernacle de Peretola, la Tombe Federighi. Dans les parties décoratives, Luca se montre plus somptueux que jamais, et nous trouvons

(1) Voir la gravure, page 160.

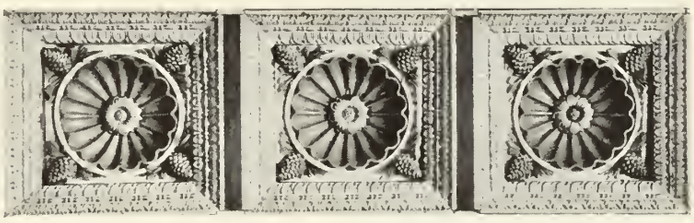
ici un exemple, unique dans ses œuvres, de l'emploi de l'arabesque. On remarquera aussi la jolie bordure de pommes de pin décorant la base du Tabernacle.

Postérieurement à la construction des deux Autels de la Madone et de la S.te Croix, on éleva au-dessus d'eux de grands baldaquins en forme de petites chapelles.

Anges du Tabernacle de la " Sainte Croix „ à l'Impruneta

La voûte du Baldaquin de l'Autel de la Madone est ornée de terres cuites de Luca. Elle comprend douze compartiments carrés, décorés, au milieu, d'une coquille cannelée bleue, ayant à son centre une rosette jaune. C'est la première idée d'un motif qui, quelques années plus tard, s'est épanoui si brillamment dans la coupole de la Chapelle Pazzi. Cette décoration est complétée par des pommes de pin placées aux angles de chaque compartiment. Ces pommes de pin, que nous avons déjà remarquées sur la prédelle du Tabernacle de la S.te Croix, étaient ici justifiées par ce fait que l'ancienne église de l'Impruneta était située au milieu de forêts de pins. Le nom de Santa Maria dell'Impruneta n'est qu'une corruption du mot de Santa Maria in Pineta. On jugera, d'après notre gravure, de la richesse de cette décoration.

La frise de ce Baldaquin est ornée de moulures qui entourent des bouquets de feuilles et de fruits. Nous avons parlé précédemment de cette bordure, en la rapprochant des guirlandes des Armoiries d'Or San Michele et du Palais Quaratesi. J'ajoute que le grand intérêt de cette frise est beaucoup moins dans ces bouquets, qui ne nous apprennent rien de nouveau, que dans deux petites Madones, placées au centre de la frise, sur les deux faces du Baldaquin. Il est problable qu'elles sont les dernières que Luca ait faites, et nous parlerons de leur beauté et de l'intérêt qu'elles présentent, au point de vue du classement des œuvres de Luca, lorsque nous nous occuperons des Madones.

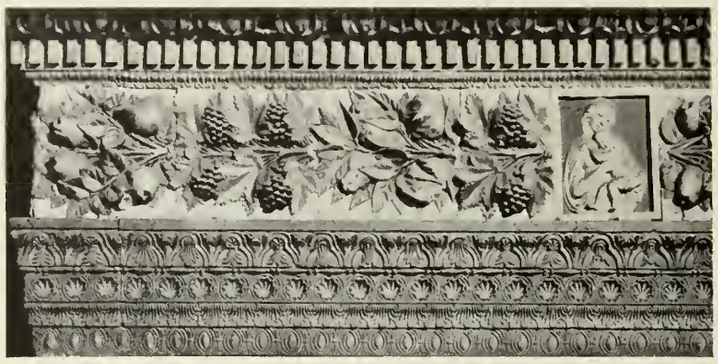


Voûte du Baldaquin du Tabernacle de la " Sainte Croix „ à l'Impruneta - Fragment

En même temps que l'on construisait, à l'Impruneta, un Baldaquin pour surmonter l'Autel de la Madone, on en faisait construire un semblable, pour l'Autel de la S.te Croix. Dans ces deux Baldaquins la voûte est décorée avec les mêmes ornements, mais, dans le

Baldaquin de la Chapelle de la S.te Croix, la frise n'a pas été exécutée. Elle est décorée actuellement de figures de petits enfants en plâtre.

Nous avons encore à signaler à l'Impruneta une autre œuvre de Luca: non plus un Tabernacle, mais un Retable d'autel, représentant le *Christ en croix adoré par la Vierge et S. Jean.* C'est une œuvre tout à fait inattendue, une véritable surprise, au point de vue de la recherche de violentes expressions dramatiques. – Jusqu'ici, dans l'œuvre tout entière de Luca, nous n'avions trouvé, comme œuvres dramatiques, que la *Pietà*, encore assez naïve, du Tabernacle de Peretola, et la *Pietà,* très noble mais un peu froide, du Monument Federighi. Ici, brusquement, nous voyons Luca, animé de la même ardeur que Donatello, créer une œuvre qui rivalise en violence et en émotion avec celles de ce maître. Tout dans cette *Crucifixion* est de la même beauté: la Vierge, immobile, dans une admirable pose de statue, les Anges et S. Jean, pleurant et se tordant les mains; et surtout la figure du Christ, dont toutes les parties sont étudiées avec la plus délicate finesse et la science la plus consommée.



Frise du Baldaquin du Tabernacle de la "Sainte Croix" à l'Impruneta

Christ en croix adoré par la Vierge et S. Jean (Impruneta)

Telles sont les merveilles que possède la petite église de l'Impruneta et qui étaient restées inconnues jusqu'au jour où M. Carocci et M. Allan Marquand ont eu l'honneur de les signaler.

La Chapelle Pazzi, à Santa Croce, est ornée de deux séries de médaillons dont les uns, représentant les quatre *Évangélistes,* décorent la coupole, et dont les autres, représentant les douze *Apôtres,* sont placés sur les murs.

Il est assez facile de parler des *Apôtres.* C'est Luca tout entier dans la période moyenne de sa vie, loin des bas-reliefs du Campanile, et tout près de la Porte du Dôme et du Monument Federighi. Cette œuvre, à laquelle on n'attache pas ordinairement toute l'attention qu'elle mérite, nous dit bien quelles furent ses recherches dans la période de 1450 à 1460. Luca, nous l'avons dit, n'aimait pas les scènes compliquées; l'effort qu'il avait fait dans la *Cantoria,* il ne le renouvela jamais; il préférait les œuvres très simples,

composées d'une ou de deux figures, et tout son désir tendait à donner à ces figures la perfection de la forme. D'un esprit très élevé, il cherchait les lignes les plus pures, que, seules, il estimait capables de rendre la fierté de sa pensée. A lui, plus qu'à tout autre, devait convenir cette idée de représenter les douze apôtres, de concevoir douze figures, voisines les unes des autres, exprimant la même idée, la noblesse du sentiment religieux, et de les varier, soit par le sentiment exprimé, soit simplement par quelques modifications dans les draperies et les attitudes. Tantôt il exprime la fermeté du caractère, comme dans le *S. André,* tantôt l'énergie de la lutte, comme dans le *S. Jacques,* ou l'étude et la concentration de la pensée, comme dans le *S. Jean,* le *S. Thomas* et le *S. Mathieu.* Combien charmante est la jeune figure de *S. Simon* et quel prodige que le *S. Mathias,* si douloureusement absorbé dans ses pensées. Jamais aucun artiste du passé n'a conçu une figure plus moderne, dont l'âme inquiète et rêveuse soit plus près de la nôtre. Il y a, dans l'art, des figures plus austères, il n'y en a pas de plus simplement grandes. Par comparaison avec les figures de la *Résurrection* et de l'*Ascension,* datant de 1443-1446, on remarquera, dans les draperies des *Apôtres* de la Chapelle Pazzi, un style plus savant et plus compliqué, qui me paraît une preuve certaine que ces *Apôtres* sont postérieurs à l'année 1450.

S. André Apôtre

S. Jacques Apôtre

Si l'étude des *Apôtres* ne présente aucune difficulté, il n'en est pas de même de celle des *Évangélistes.* Une assez grande divergence de style sépare ces deux séries; et, tandis que les *Apôtres* ont manifestement, et au plus haut degré, les caractères habituels de l'art de Luca, les *Evangélistes* sont sensiblement différents de tout ce que nous connaissons de lui. M. de Liphart a été le premier à faire cette remarque, et, tout en reconnaissant que ces terres cuites provenaient de l'atelier de Luca, il a supposé qu'elles avaient été faites d'après des dessins de Brunelleschi. La question est si délicate qu'elle embarrasse les plus éminents experts. M. Bode, en particulier, après avoir tout d'abord accepté l'opinion de M. de Liphart, est revenu sur cette manière de voir, pour restituer à Luca les quatre Evangélistes, en les considérant comme une œuvre de sa jeunesse. Mais la date

S. Jean Apôtre

proposée par M. Bode me paraît bien difficile à accepter. Si les *Evangélistes,* en effet, diffèrent des œuvres connues de Luca, c'est avec les œuvres de sa jeunesse qu'ils présentent les plus grandes différences. Le style des *Evangélistes* est si beau, le dessin est si parfait, toutes les parties indiquent tellement la main d'un maître parvenu au point culminant de son art, qu'il est impossible de les considérer comme l'œuvre d'un jeune artiste; et, d'autre part, cet art si nerveux, si précis, est en contradiction complète avec l'art lourd et sommaire des premières œuvres de Luca, telles que les premiers reliefs de la *Cantoria* et du *Campanile.* Je pense donc qu'il convient d'éliminer l'hypothèse que les *Evangélistes* pourraient être une œuvre de la jeunesse de Luca et qu'il faut les classer dans les dernières années de sa vie. C'est, à mon sens, le seul moyen de justifier leur attribution à ce maître.

S. Thomas Apôtre

Les *Evangélistes,* qui sont une œuvre d'une très grande beauté, s'éloignent du style gracieux que nous avons noté dans la généralité des œuvres de Luca. C'est un art énergique et ardemment expressif, qui se rattache au naturalisme de Donatello. Luca montre qu'il n'est pas resté indifférent aux admirables créations du *Santo* de Padoue et des Chaires de S. Laurent. Comme Donatello, Luca, parvenu au terme de ses jours, perd la gaieté de la jeunesse; son âme plus détachée de la terre, plus ouverte à la douleur, à la tristesse du soir de la vie, cherche des formes plus âpres, plus nerveuses, plus violemment dramatiques. Oui, ces Evangélistes de la Chapelle Pazzi, c'est du Donatello! et certainement ce maître eût admiré avec envie les figures austères des Evangélistes, leurs mains maigres, d'un dessin si serré, et ces animaux farouches, véritables chefs-d'œuvre d'observation forte et pénétrante. Dans l'Ange du S. Mathieu, nous trouvons le même sentiment de mélancolie que dans les Madones qui appartiennent aux dernières années de la vie de Luca, les Madones de l'Impruneta et la *Mater dolorosa* du Bargello.

S. Mathieu Apôtre

Il ne faut pas nous étonner si nous n'avons pas rencontré dans l'œuvre de Luca des figures semblables à ces *Evangélistes.* Remarquons en effet que les dernières œuvres que nous avons étudiées ne dépassent guère l'année 1460 et que Luca n'est mort qu'en 1480. Par conséquent, il existe, dans sa vie, une période de vingt ans sur laquelle nous ne savons rien; et il n'est nullement téméraire de supposer que son style, continuant à suivre une évolution régulière, s'est

S. Simon Apôtre

modifié de façon à produire des œuvres telles que les *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi. Et cette idée là a cessé d'être une hypothèse, le jour où nous avons connu la *Crucifixion* si dramatique de l'Impruneta.

S. Mathias Apôtre

Si le lecteur veut bien nous suivre dans les conclusions de cette étude, il reconnaîtra que les Evangélistes de la Chapelle Pazzi ne sont pas une œuvre isolée dans la vie de Luca; car nous pouvons grouper autour d'eux quelques œuvres semblables, ayant les mêmes caractères d'énergie et qui représentent l'art de ses dernières années: je veux parler de la Crucifixion de l'Impruneta, des Evangélistes de la Chapelle S. Giobbe à Venise, et du Dieu le Père entre deux Anges de l'Œuvre du Dôme.

Cette question étant une des plus importantes que l'on puisse discuter dans la vie de Luca, une de celles dont les conséquences sont les plus considérables, je complèterai ces observations générales par quelques remarques de détail.

Si l'on étudie attentivement les Symboles des Evangélistes de la Chapelle Pazzi, le lion, l'aigle et le bœuf, on reconnaîtra que, tout en étant d'une plus grande beauté, ils sont tout à fait semblables, par l'attitude générale, aux Symboles des Evangélistes de la Porte du Dôme; et la même ressemblance se remarque dans une autre œuvre, que nous attribuons à Luca et dont nous parlerons plus tard, dans les *Evangélistes* de la Chapelle S. Giobbe, de Venise.

S. Luc Evangéliste

Un des caractères les plus notables des *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi est la variété des colorations employées. Aucune autre œuvre de Luca, représentant des figures, ne présente un tel emploi de la polychromie. Dans toutes ses premières œuvres, dans les bas-reliefs de la Résurrection, de l'Ascension, dans la Madone d'Urbino, dans les Apôtres de la Chapelle Pazzi, les personnages sont en émail blanc se détachant sur un fond bleu. Ici les vêtements sont colorés et, en particulier, les chevelures ont une teinte brune très foncée. Or, la même manière de colorer les cheveux se retrouve dans les Evangélistes de la Chapelle S. Giobbe, et l'on peut voir un premier essai de ces recherches de coloration dans les *Vertus* de S. Miniato, dont les chevelures, sans être encore complètement brunes, sont rayées de quelques fils bruns. Dans les *Vertus* de S. Miniato, outre les chevelures, les vêtements et les accessoires sont légèrement colorés. C'est une première

S. Marc Evangéliste

tentative de ces recherches qui aboutiront à la polychromie puissante des Evangélistes de la Chapelle Pazzi.

Si on place les *Evangélistes* dans la jeunesse de Luca, il faut renoncer à trouver, dans le développement de son art, aucun principe d'évolution méthodique. Dans cette hypothèse, en effet, Luca aurait fait, dès sa jeunesse, l'œuvre la plus polychrome de sa vie; puis il aurait renoncé brusquement à toute sa science, pour tenter quelques timides essais de polychromie et pour ne s'intéresser sérieusement à ces recherches que sur la fin de sa vie; ce qui paraît tout à fait invraisemblable. Tandis que, si l'on admet que les *Evangélistes* appartiennent à ses dernières années, tout s'ordonne logiquement et l'on peut, sans qu'aucune exception puisse être citée, poser le principe que le plus ou moins grand développement de la polychromie est un critérium certain pour classer ses œuvres.[1]

S. Mathieu Evangéliste

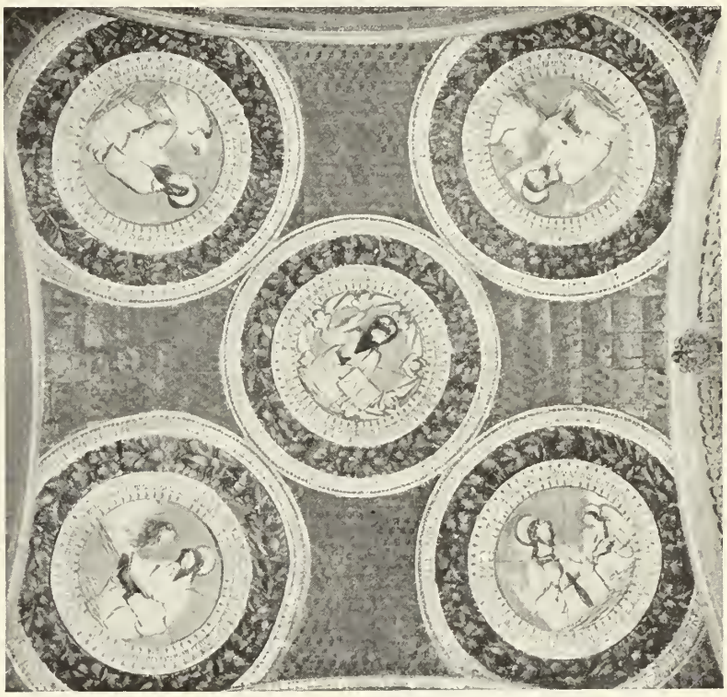
La décoration de la Voûte de la Chapelle S. Jean, dans l'église S. Giobbe, à Venise, doit être considérée comme une œuvre certaine de Luca et comme une des dernières qu'il aît faites. Vasari nous dit que Luca avait expédié de nombreuses terres-cuites hors de la Toscane. La Voûte de S. Giobbe est aujourd'hui le seul exemple que nous puissions citer de ces travaux faits dans l'atelier de Florence et expédiés au loin.[2] On remarquera tout d'abord la grande analogie qu'il y a, au point de vue décoratif, entre cette voûte et celle de S. Miniato, c'est la même disposition de cinq médaillons se détachant sur un fond décoré de dés en trois couleurs. A San Miniato la bordure de chaque médaillon est composée d'écailles, tandis qu'à S. Giobbe c'est une superbe guirlande dans le beau style des Armoiries du Palais Quaratesi. Cette guirlande de S. Giobbe est enfermée entre deux moulures semblables à celles que l'on voit, soit à S. Miniato, soit dans les Madones de S. Pierino et de la Via dell'Agnolo. Quant au style même des figures, il est très beau et montre une pureté de lignes et en même temps une vigueur d'expression qui sont bien d'accord avec les dernières recher-

S. Jean Evangéliste

(1) Cette discussion ne peut-être complète que si nous étudions l'hypothèse de l'attribution à Brunelleschi. Sur ce point, il faut remarquer que Brunelleschi a fait peu de sculptures. Manetti, contemporain de Brunelleschi, qui a écrit sa vie, ne cite aucune sculpture en dehors du *Sacrifice d'Abraham*, du *Christ* de Ste Marie Nouvelle et d'une *Madeleine*, aujourd'hui perdue. Brunelleschi s'est exclusivement consacré à l'architecture, et il n'est pas probable que lorsqu'il construisait la Chapelle Pazzi, en même temps qu'il travaillait à l'église S. Laurent, il ait songé à se détourner de ses travaux d'architecture, pour modeler des figures destinées à être émaillées par Luca, alors qu'il trouvait en Luca un maître assez habile pour faire lui même ce travail.

(2) Un détail de cette voûte est reproduit à la fin de la Table des gravures.

ches de Luca. Par la simplicité des draperies, cette œuvre a beaucoup d'analogie avec les *Vertus* de S. Miniato, et d'autre part, par la gravité des expressions, elle peut-être rapprochée des *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi. Les rapports sont très étroits. Je citerai certaines parties qui sont exactement les mêmes dans les deux œuvres: la barbe et les longs cheveux, la main tenant le livre, le dessin de la manche dans le S. Jean; la tête et la main du S. Luc; le bœuf, l'aigle et le lion. La polychromie dans l'œuvre de Venise, plus discrète que dans celle de la Chapelle Pazzi, se rapproche du type adopté dans les *Vertus* de S. Miniato; et l'œuvre, tout en étant très expressive, est moins énergique que celle de la Chapelle Pazzi. Je serais donc porté à considérer la Chapelle S. Giobbe comme s'emplaçant entre les *Vertus* de S. Miniato et les *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi.[1]



Voûte de l'Eglise S. Giobbe à Venise

Nous avons vu, dans les *Armoiries des Architectes* et dans la Bordure du *Monument Federighi,* un exemple de majoliques émaillées sans relief. Mais ce n'étaient là que des œuvres purement ornementales; or, nous savons par Vasari que Luca a fait, dans ce genre, des compositions avec des figures.

« Dans l'ornementation des pilastres du Monument Federighi, dit Vasari, il a peint à plat certaines guirlandes et bouquets de fruits et feuillages si vifs et si naturels, que, avec le pinceau, on ne ferait pas mieux en un tableau à l'huile; et, en vérité, cette œuvre est merveilleuse et rare, car Luca a si bien fait les ombres, qu'il ne semble presque pas possible que ce soit à l'aide du feu. Si cet artiste eût vécu plus longtemps, on eût vu de plus grandes choses encore sortir de ses mains; car, peu avant de mourir, il avait commencé à faire des compositions et figures peintes à plat, et j'en ai vu jadis quelques morceaux en sa maison qui me font croire qu'il y eût facilement réussi. »

(1) M. Paolo Paoletti, dans son ouvrage l'*Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*, a prouvé que la chapelle décorée par les terres-cuites de Luca a été construite postérieurement à 1470.

Or, il existe une œuvre de ce genre, un tympan représentant *Dieu le Père entre deux Anges,* au Musée de l'Œuvre du Dôme, et tout fait supposer que nous avons là une des œuvres signalées par Vasari. Remarquons tout d'abord que c'est la seule œuvre de cette nature que nous possédions, et le fait que Vasari insiste spécialement sur ce genre de travaux, en les attribuant à Luca, sans parler jamais d'autres maîtres en ayant fait de semblables, est une très forte présomption pour que l'œuvre soit de Luca. Si l'on cherche des points de comparaison, on remarquera que, dans la voûte de l'église S. Giobbe, la figure de Dieu le Père est semblable à celle de l'Œuvre du Dôme; mais, surtout, on retrouvera la même figure, grave, un peu rude, avec les mêmes paupières saillantes, la même arcade sourcilière proéminente, le même nez fort, dans les *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi. Ce qui fait hésiter quelques critiques sur l'attribution de cette œuvre à Luca, c'est précisément ce style nerveux et un peu âpre, que l'on a très justement rapproché du style de Baldovinetti. (1) C'est, on le voit, la même discussion et les mêmes arguments que pour les *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi. Nous sommes en présence de deux œuvres de la même famille. Et comme par des voies différentes, nous avons trouvé, sinon des preuves positives, du moins des arguments vraisemblables, pour attribuer les *Evangélistes* à Luca, les traits communs que nous remarquons entre les deux œuvres deviennent un argument de plus qui vient renforcer notre hypothèse. Je conclus en disant que le Tympan de l'Œuvre du Dôme est de Luca et que, uni à la *Crucifixion* de l'Impruneta, aux *Evangélistes* de la Chapelle S. Giobbe et aux *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi, il représente le style des dernières années de sa vie. (2)

Dieu le Père entre deux Anges (*Musée du Dôme*)

Dans la chronologie des œuvres de Luca, tel qu'on l'avait proposée jusqu'à ce jour, il y avait quelque chose d'inexplicable, c'était de ne pouvoir en classer aucune dans les dernières années de sa vie. Il n'est pas naturel qu'un artiste qui, de 1430 à 1460, dans une courte période d'une trentaine d'années, a produit l'œuvre considérable dont nous venons de parler, se soit si brusquement arrêté. Ce fait, il est vrai, pourrait trouver son explication dans un état maladif, et les documents confirment cette hypothèse. En 1471,

(1) Cavallucci et Molinier, op. cit., et Catalogue du Musée de l'Œuvre du Dôme.

(2) Le motif créé par Luca a été conservé longtemps dans son atelier, avec la même forme générale, mais avec un caractère moins énergique et des expressions plus douces. Nous le retrouvons notamment dans la Madone de la Cintola de la Verna, dans le Tabernacle des Saints Apôtres et dans le Retable de Gallicano.

nous voyons Luca faire son testament, ce qui est déjà le témoignage de quelque inquiétude. Mais un autre document est plus explicite. La même année, il était élu Président de la Corporation des artistes florentins; or il refusa cet honneur en alléguant que son grand âge et ses infirmités ne lui permettaient pas, sans danger pour sa personne, de remplir de telles fonctions: « dicens et asserens se esse et etate et infirmitate adeo gravatus quod sine periculo sue persone dictum officium exercere non posset. » (Gaye, *Carteggio,* I, 185).

Cet état maladif étant constaté, il faut néanmoins reconnaître qu'il ne fut pas assez grave pour arrêter la production de Luca, et nous avons cru pouvoir classer, dans les vingt dernières années de sa vie, un nombre d'œuvres assez considérable: les Vertus de S. Miniato, les Evangélistes de la Chapelle Pazzi, la Coupole du Portique de cette Chapelle, les Médaillons du Musée de Cluny, les Armoiries d'Or S. Michele, du Roi René, et du Palais Quaratesi, les importants travaux de l'Impruneta et la Voûte de l'église S. Giobbe, à Venise.

Nous ne possédons plus toutes les œuvres de Luca. Vasari en cite un certain nombre qui sont perdues. Ce sont, par exemple, un Tombeau en marbre pour l'Infant, frère du Duc de Calabre, et divers bas-reliefs en marbre ou en émail envoyés au roi d'Espagne. Le plus important travail qui ait été perdu est la décoration du Cabinet de Pierre de Médicis. Voici ce que dit Vasari à ce sujet: « Pierre de Médicis, qui fut un des premiers à commander à Luca des travaux en terre émaillée, lui fit faire toute la voûte en demi-relief d'un Cabinet de travail dans le palais construit par son père, avec de nombreuses fantaisies et un pavé de même manière. » Le Palais de Cosme de Médicis avait été construit par Michelozzo, et c'est là un nouveau témoignage des longues et excellentes relations qui ne cessèrent d'exister entre Luca et Michelozzo.

Le mois de Février
Médaillon émaillé du South Kensington Museum

De ce travail il ne subsiste rien. Au Musée de Londres, toutefois, on expose douze médaillons, représentant les Mois, que l'on considère comme ayant fait partie de cette décoration. Ces médaillons sont fort intéressants et on peut les considérer comme une œuvre faite par un artiste italien, dans la seconde moitié du xve siècle. Mais, pour les attribuer à Luca, il faudrait pouvoir montrer qu'ils ont des points communs avec quelque œuvre connue de ce maître; or cela est impossible, car non seulement les figures très allongées, les draperies sommairement traitées, les traits anguleux, les détails réalistes des costumes, ne sont pas dans le style de Luca; mais, dans toute cette œuvre, où les parties purement décoratives sont prépondérantes, on ne trouve aucun des détails qui lui sont familiers: les feuillages, les fruits, les fleurs, les rubans, les écailles, les dés, les

coquilles, etc. Quoique cette œuvre ait une réelle valeur, elle n'est pas de Luca et elle n'est pas digne de lui être attribuée.

Je n'ai pas séparé, dans cette étude des œuvres de Luca, celles qui sont en terre émaillée de celles qui sont en marbre et en bronze, parce que la matière ne change pas la nature de l'œuvre, mais j'ai réservé les Madones, pour les analyser, dans une étude d'ensemble. Quelque grand que Luca ait été dans les œuvres que nous venons de citer, on peut dire qu'on ne le connaît pas tout entier tant qu'on n'a pas étudié ses Madones.

Bien avant Luca, le beau motif du bas-relief, en demi-figures, représentant la Vierge tenant son Fils dans ses bras, avait été adopté dans l'art. Donatello, et avant lui les maîtres de la fin du XIVe siècle, en avaient donné des exemples; mais peut-être Luca doit-il être considéré comme le maître qui, le premier, a compris toute la valeur de ce motif et lui a assigné sa véritable place dans l'art.

Dans la représentation de la Vierge, les artistes ont tout d'abord exprimé l'idée de la souveraineté. Au XIIIe siècle, la Vierge trône impassible, semblable à une reine présentant au peuple l'héritier de la couronne. Au XIVe siècle, le motif subit une brusque modification. Il perd sa grandeur et devient familier. La Vierge joue avec l'enfant Jésus, lui présente des fleurs, des oiseaux, cherche à provoquer son premier sourire: c'est une jeune sœur jouant avec son petit frère. Au XVe siècle, avec Donatello et surtout avec Luca della Robbia, apparait une idée nouvelle, plus grande que toutes les autres et, pour la première fois, le merveilleux motif de la Madone se révèle sous sa vraie forme, dans son essence même, qui est l'idée de la maternité: la maternité avec tous les sentiments qu'elle entraîne avec elle, et dont les artistes noteront les plus essentiels, qui sont la joie et l'inquiétude, la joie du présent et l'inquiétude de l'avenir.

Madone d'Urbino

Quelques écrivains ont cru que cette idée de la maternité avait eu pour conséquence d'enlever au motif de la Madone son caractère religieux. Et cependant est-il dans la nature un sentiment plus noble, plus grand, plus essentiel, plus vital et plus religieux, que le sentiment maternel? Parler de la Mère n'est-ce pas exprimer des idées plus religieuses que d'avoir recours aux jeux de la jeunesse ou à la puissance royale, comme l'avaient fait le XIVe et le XIIIe siècle? N'est-ce pas créer le plus beau motif de l'art, motif éternellement nouveau, fait pour séduire tous les cœurs, tant qu'il y aura un être humain sur la terre?

Pour exprimer le sentiment de la maternité, dans une forme convenant au motif de la Mère du Christ, les maîtres du XVe siècle pensèrent qu'ils n'avaient pas besoin d'interroger l'art du passé, ni de recourir à de grands efforts d'imagination, et qu'il leur suffisait de regarder autour d'eux. Ils trouvèrent leur idéal sans détourner les yeux de la terre, car, pour toutes les mères, le nouveau-né est comme un dieu; c'est l'être en qui elles mettent toutes leurs complaisances, à qui elles sont toujours prêtes à donner leur vie; et si jamais domination s'est affirmée, c'est bien celle du petit enfant sur sa mère.

Relief de la Porte de la Sacristie du Dôme

Et, pour joindre à l'idée de maternité cette idée de virginité que renferme le motif chrétien, que de ressources la nature ne fournissait-elle pas? Regardez-les, toutes ces jeunes mères, lorsqu'elles portent dans leurs bras le premier nouveau-né; chez elles le sentiment de la maternité est si exclusif qu'il va jusqu'à effacer toute trace du sentiment de l'amour. Lorsque la jeune mère tient son enfant, il n'y a plus en elle ni épouse, ni amante, elle n'est plus qu'une gardienne vigilante de la parcelle de vie que Dieu lui a confiée.

On comprend qu'un tel motif, une fois entrevu, ait passionné l'art italien et ait pu satisfaire à ses désirs pendant tout un siècle. Ce motif pouvait se varier à l'infini et rester toujours beau, à la condition de se tenir dans ses limites normales. Il perdra sa beauté le jour où l'idée de maternité, en s'affaiblissant, laissera prédominer l'idée de beauté charnelle, le jour où l'artiste cessera de dire les sentiments de la mère, pour ne plus songer qu'à reproduire de beaux visages.

Dans le motif de la Madone, si Marie doit être une mère, il faut de même que Jésus soit un enfant. Pendant que la mère heureuse et inquiète veillera sur lui, il faut que le petit être nous dise le délicieux éveil de la vie, les premiers sourires, limpides comme la lumière du matin. L'émotion de notre cœur sera d'autant plus vive que l'artiste ne tentera pas de sortir des lois naturelles, pour mettre dans le cerveau de ce petit être des pensées qu'il ne peut porter, et qu'il ne transformera pas ce délicieux bébé en un ridicule petit homme.

La classification des Madones de Luca n'est point facile, et, ici, une large place est réservée aux hypothèses. Nous parlerons d'abord de la *Madone d'Urbino*, car nous en connaissons la date (1449). Une partie de l'émail est tombée, et cela suffit pour défigurer un peu les traits et pour ne pas permettre de distinguer toutes les finesses de l'expression, notamment dans le visage de la Vierge. Néanmoins le caractère général reste très apparent. Luca, fidèle ici à l'ancienne tradition florentine, représente une Vierge grave, solennelle, la Vierge triomphante présentant l'enfant Dieu. L'enfant Jésus, debout, tout

nu, dans une pose un peu compliquée, tient l'inscription: *Ego sum lux mundi.* Le modelé est très habile, et les chairs un peu grasses sont très finement étudiées. Nous trouverons chez Luca des œuvres de style différent, mais non pas de plus belles.

Pour une seconde Madone nous pourrons arriver à une date, sinon tout à fait positive, du moins suffisamment approximative. C'est la Madone qui décore un des compartiments de la Porte du Dôme. Il suffit de la comparer avec la Vierge d'Urbino pour constater qu'elle est d'une époque antérieure; on le jugera d'après le style des draperies qui ont de la raideur et qui collent trop uniformément sur la poitrine; les plis en sont un peu conventionnels et, en particulier, le pli curviligne du bas de la robe rappelle encore le style gothique et la première manière de Ghiberti; mais l'enfant surtout est d'un art peu avancé; assis sur les genoux de la Vierge, son corps semble cassé en deux; le buste est trop gros et n'a pas de souplesse. Toutefois le caractère général de cette Madone n'est pas très différent de celui de la Madone d'Urbino. L'enfant Jésus tient d'une main un rouleau de papier et il bénit de l'autre; la Vierge, heureuse, contemple son fils. Le sentiment est grave et profondément religieux. On remarquera que l'enfant Jésus est à moitié vêtu. Cette Vierge s'emplace donc entre 1446, date des premiers travaux de la Porte, et 1449, date de la Madone d'Urbino.

Madone aux roses (Bargello)

Par comparaison avec cette Madone, la date d'une autre œuvre nous sera connue. C'est la *Vierge aux roses* du Bargello. Il suffira de les rapprocher l'une de l'autre pour voir leur analogie. La différence est que l'enfant Jésus de la *Vierge aux roses* ne bénit pas. Le sentiment est plus familier. Il tient d'une main une pomme et de l'autre il cueille des roses. L'enfant ici est complètement nu et le modelé du corps est devenu plus savant. Le manteau de la Vierge, un peu ouvert dégage plus nettement la poitrine et, dans le bas, les plis sont plus savamment ordonnés, plus larges et moins gothiques. La *Vierge aux roses*, postérieure à la Vierge du Dôme, est voisine de la Vierge d'Urbino.

A l'Hôpital des Innocents se trouve une Vierge appartenant au même groupe. Le dessin des draperies sur l'épaule, la robe de la Vierge sans ceinture, la position de l'enfant Jésus, le modelé des nus, rappellent la *Vierge du Dôme* et la *Vierge aux roses*. D'autre part, l'attitude de la Vierge, son air majestueux, font penser à la *Madone d'Urbino* et, comme dans cette dernière, l'enfant Jésus tient l'inscription: *Ego sum lux mundi.* Nous sommes très vraisemblablement là en présence d'œuvres appartenant sensiblement à la

même époque, mais la pose raide et le dessin brutal de l'enfant Jésus me font considérer la *Madone des Innocents* comme étant, avec la *Vierge de la Porte du Dôme*, la plus ancienne Madone que nous connaissions de Luca.

Madone de l'Hôpital des Innocents

La *Madone d'Or San Michele* ressemble beaucoup, au point de vue de la composition générale, à la *Vierge aux roses*, avec cette seule différence que l'enfant Jésus est debout au lieu d'être assis. Mais une transformation profonde s'est faite dans le sens de l'affirmation de la grâce. Toutes les formes, celles de l'enfant et de la Vierge, sont devenues plus fines. L'art a perdu sa majesté et s'est orienté vers la tendresse. Les draperies sont d'une beauté exceptionelle. La suppression du voile qui couvrait la tête de la Vierge a dégagé les épaules et rajeuni la figure; la taille est plus fine, les membres moins gros, l'ensemble plus élancé; l'enfant Jésus est plus maigre, les articulations sont plus souples, et tout le travail, le dessin des plis qui descendent sur les jambes, le modelé des nus, est d'une science consommée. Evidemment nous sommes ici à une époque très postérieure à celle de toutes les Madones dont nous venons de parler.

On remarquera qu'ici Luca ne représente pas simplement une Madone, mais les Armoiries de l'Art des Médecins, et cela explique l'ordonnance du motif. L'Art des Médecins avait, pour Armoiries, la Vierge assise sous un tabernacle se détachant sur un fond d'azur orné de tiges de lis.

Madone d'Or San Michele
(Armoiries des Médicins)

Que faut-il penser de la *Madone de S. Pierino?* C'est une Vierge assez différente de celles que nous avons étudiées jusqu'ici. Comme à Urbino, elle est faite pour décorer un tympan; mais les différences sont grandes. L'œuvre est moins solennelle, le sentiment de l'élégance est prédominant, dans un style très caractérisé. Les Anges qui entourent la Vierge font songer aux Anges du Monument Federighi, et le petit enfant Jésus, aux cheveux bouclés, ressemble à l'enfant d'Or S. Michele. Nous sommes loin du style de la *Cantoria* et du *Tabernacle de Peretola*, et je n'hésite pas à considérer cette œuvre comme appartenant à une date voisine de la *Vierge d'Or S. Michele*. C'est tout ce que l'art de Luca a de plus parfait au point de vue de la beauté et de la finesse

des formes. Le sentiment en est admirable. L'enfant bénit et la Vierge regarde devant elle avec une profonde expression, où sont unis, dans la forme la plus rare, les sentiments de l'amour et des inquiétudes maternelles.

Madone de S. Pierino

La *Madone de la Via dell'Agnolo* est souvent considérée comme une des premières Madones de Luca, mais je crois qu'il faut la classer à peu près à la même date que la Madone S. Pierino. M. Bode, ayant relevé, sur les montants de la porte qu'elle décore, les lettres S P M, avait cru y voir les initiales du pape Martin V, et il trouvait là un argument pour dire que la porte et sa décoration devaient être antérieures à 1431, date de la mort du pape Martin V; mais M. Venturi a fait justice de cet argument en montrant que ces trois lettres étaient simplement les initiales de l'église San Piero Maggiore, dont la petite porte décorée par Luca est aujourd'hui le seul reste. Au surplus le style de la Madone de Luca commande impérieusement un classement à une date très postérieure à 1430. Il y a un tel désaccord entre le style de cette œuvre et les bas-reliefs du *Campanile* et de la *Cantoria*, et, d'autre part, il y a une telle analogie avec les œuvres faites vers 1450, que je n'hésite pas à la classer à cette époque. Cette Vierge est postérieure au groupe qui comprend la *Vierge aux roses* et la *Madone des Innocents;* elle en est différente par l'idée et par l'exécution, et elle appartient à cet art plus fin qui sera représenté, à son plus haut degré de perfection, par les *Vertus* de S. Miniato, et les *Vierges d'Or S. Michele* et *de S. Pierino.* J'ajouterai que la Madone de la Via dell'Agnolo est entourée d'une guirlande de fleurs qui a la plus grande ressemblance avec celle de la Madone de S. Pierino.

Il existe à l'Impruneta, sur la frise du Baldaquin de l'Autel de la Vierge, deux *Madones* qui sont d'un intérêt tout à fait exceptionnel, car elles nous font connaître la dernière évolution de l'art de Luca dans la représentation des Madones. Nous sommes ici à une époque postérieure à celle de la *Madone d'Or S. Michele* et de la *Madone de S. Pierino,* et nous trouvons une confirmation de notre hypothèse qui classe les Madones de Luca, en admettant que les Madones les plus majestueuses sont les plus anciennes, et que son art n'a cessé de tendre vers l'expression de sentiments plus maternels et plus familiers.

Madone de la Via dell'Agnolo

Les deux *Madones de l'Impruneta* sont la répétition, avec quelques variantes à peine visibles, du même motif. La Vierge, représentée à mi-corps, tient l'enfant Jésus étroitement serré contre son sein, et l'enfant Jésus repose sur elle comme s'il allait dormir, avec le plus délicieux geste enfantin ; les langes qui le recouvrent contribuent encore à augmenter le caractère maternel de cette œuvre : œuvre sans prix, qui fera tressaillir le cœur de toutes les mères. Jamais, dans aucune autre œuvre, artiste n'a su mieux dire la beauté, l'insouciance, la faiblesse des petits enfants, et, en même temps, la tendre sollicitude du cœur des mères. Devant de telles œuvres il faut se taire, car tout ce que l'on en pourrait dire est vain ; et c'est en s'agenouillant que l'on doit les admirer.

Madone de l'Impruneta

Ces Madones, par leur caractère maternel, représentent un style particulier, que nous n'avions encore trouvé, au même degré, dans aucune des Madones que nous avons étudiées précédemment. Elles vont nous permettre de grouper et d'attribuer à Luca toute une série de Madones : Madones que l'on tentait bien de lui attribuer, mais sans avoir encore de preuves suffisantes.

C'est tout d'abord l'admirable *Vierge à la pomme* du Bargello. La Vierge tient l'enfant Jésus serré contre son sein dans une attitude qui a les plus grands rapports avec celle de l'enfant Jésus dans les Madones de l'Impruneta.

Dans aucune autre de ses œuvres Luca ne s'est élevé à une telle hauteur d'expression, et il a bien vraiment représenté ici la *Mater dolorosa.* Cet enfant dont le regard in-

quiet semble interroger l'avenir et qui se blottit avec effroi contre le sein de sa mère, cette mère qui tient si religieusement son précieux fardeau et dont le visage reflète si douloureusement les angoisses de son cœur, tous ces traits placent cette Vierge à côté des Madones de l'Impruneta et lui assignent un rang tout à fait exceptionnel parmi les chefs-d'œuvre de l'art italien.

Madone de l'Impruneta

A propos de cette Madone, on ne peut s'empêcher de remarquer combien parfois sont injustes les arrêts de la postérité. Quand on songe aux innombrables volumes écrits sur les Vierges du XVIe siècle, à tous ces jugements que l'on répète à l'infini, parce qu'ils ont été prononcés une première fois, on est frappé de stupeur en pensant que cette admirable Vierge de Luca, qui a précédé de plus d'un demi-siècle les Vierges de Raphaël, est à peine connue, que les historiens de Luca ne la citent même pas, et qu'elle n'a été publiée pour la première fois qu'en 1893 par M. Umberto Rossi, dans l'*Archivio storico dell'Arte*.

En comparant cette Madone avec celles de l'Impruneta, on remarquera que le caractère en est un peu moins familier; l'enfant Jésus a une expression moins enfantine; son regard est plus anxieux; et peut-être ces traits devraient-ils nous faire supposer que cette Madone est antérieure à celles de l'Impruneta. – M. Umberto Rossi, le regretté Conservateur du Musée du Bargello, croyait que cette Madone était un des rares objets échappés à la dispersion des collections des Médicis, bien qu'elle ne figure pas dans l'inventaire de Lorenzo publié par M. Muntz. Cette Madone était dans la collection des Grands-Ducs depuis la fin du XVIe siècle.

Madone à la pomme du Bargello

Plus voisine des Madones de l'Impruneta est une seconde Madone du Bargello, vue à mi-corps et tenant serré contre son sein l'enfant Jésus placé debout devant elle et vêtu d'une petite chemisette. L'œuvre, semble-t-il, a un peu souffert, notamment dans la figure de la Vierge, mais il y a des détails tellement admirables, les mains de la Vierge, la tête, les mains et les jambes de l'enfant Jésus, que je considère l'œuvre comme étant, sans conteste, de Luca lui-même.

Dans les collections particulières, une seule Vierge, je crois, peut être attribuée à Luca, c'est celle du Marquis Carlo Viviani della Robbia. C'est une œuvre excellente qui

a tous les caractères du maître et dont l'authenticité, je pense, ne saurait être discutée, La Vierge, à mi-corps, tient l'enfant nu, debout devant elle. C'est la forme que nous avons vue à Urbino et à Or S. Michele. Le type un peu gros de la Vierge et de l'enfant nous rapproche surtout de la Madone d'Urbino.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que des Madones qui peuvent être attribuées à Luca avec certitude, mais notre tâche n'est pas terminée. Il nous reste à étudier un certain nombre de Madones auxquelles on n'avait attaché jusqu'à ce jour qu'une faible importance, qui étaient restées dans les Musées ou dans les collections particulières sans nom d'auteur, et que l'on a proposé récemment d'attribuer à Luca della Robbia. En particulier on a tenté de former tout un groupe de Madones que l'on classe dans la jeunesse de Luca, antérieurement à toutes les œuvres que l'on considérait jusqu'à ce jour comme les plus anciennes de ce maître.

Madone avec l'enfant au maillot
(*Bargello*)

Le point de départ de ces nouvelles opinions de la critique a été la découvert faite par M. Drury Fortnum d'une Madone qui appartient aujourd'hui au Musée d'Oxford. C'est une Madone assise tenant sur ses genoux l'enfant Jésus que deux anges adorent. Il faut remarquer que cette Madone n'est pas en terre émaillée, ni même en terre cuite, mais simplement en plâtre. Le plâtre est coloré en imitation de bronze et les nimbes sont dorés. L'œuvre est de forme ronde et a 0,40 de diamètre. Ce qui a fait la célébrité de cette œuvre c'est qu'elle porte à l'envers, gravée dans le plâtre, l'inscription suivante: *Formato a dì 17 di gennaio 1428.* La suite de l'inscription est moins nette. Elle a été lue tantôt: *Formato nella bottega di Nicholo in gesso;* et tantôt: *Formato nel Gabinetto di Nicholo in gesso.*

Ainsi, d'après cette inscription, cette Madone, faite en 1428, serait la copie d'une œuvre plus ancienne, et comme elle présente certains caractères ayant quelques rapports avec les œuvres de Ghiberti ou de Luca della Robbia, on a prononcé tour à tour le nom de ces deux maîtres, en insistant particulièrement sur celui de Luca.

A mon avis, cette Madone n'a pas été faite en 1428, et je vais tenter de démontrer qu'elle n'est pas de Luca et qu'elle ne saurait être antérieure aux dernières années du XVe siècle.

Dans l'étude de la Madone Drury Fortnum nous avons trois éléments de discussion: les Anges, la Vierge et l'enfant Jésus; et en étudiant tour à tour chacune de ces figures, nous verrons qu'elles ne présentent aucun des caractères que l'on trouve dans les œuvres

du début du XVe siècle, et, en particulier, aucun des caractères que nous pouvons observer dans les œuvres de jeunesse de Luca della Robbia.

Les plus anciennes figures d'Anges de Luca sont celles du *Tabernacle de Peretola* et de la *Résurrection* du Dôme. On peut joindre à ce groupe, comme représentant des figures jeunes, les Enfants de la *Cantoria*. Or dans aucune de ces figures nous ne trouvons rien qui rappelle les formes délicates des Anges Drury Fortnum. Ces Anges se rattachent à un groupe d'œuvres très postérieur, aux Anges du *Monument Federighi*, de la *Madone de S. Pierino* et du *Tabernacle de l'Impruneta*. Dans le Tympan du Musée du Dôme, représentant *Dieu le Père entre deux Anges*, œuvre de la fin de la vie de Luca, les deux Anges sont disposés comme dans la Madone Drury Fortnum : l'un a les mains jointes et l'autre les mains croisées sur la poitrine. Donc, à s'en tenir à la simple observation du groupe des Anges, il y a présomption pour que l'œuvre ne soit pas antérieure à 1450. J'appellerai en outre l'attention sur deux points de détail qui, à mon sens, ont une très grande importance. Dans la Madone Drury Fortnum un des Anges a les jambes nues. Or jamais, ni Ghiberti, ni Luca, n'ont représenté des Anges avec les jambes nues. C'est là une forme tardive qui se voit surtout chez les maîtres nés après 1425, chez Antonio Rossellino, par exemple, et chez les disciples de Donatello; mais Ghiberti et Luca della Robbia sont des maîtres plus religieux et plus chastes. De même, dans la Madone Drury Fortnum, les Anges n'ont pas d'ailes, et jamais il n'aurait pu venir à la pensée d'un maître travaillant dans la première moitié du XVe siècle de représenter un ange sans ailes. On chercherait en vain un exemple de cette forme dans les œuvres de Ghiberti ou de Luca della Robbia.

Si les Anges de cette Madone ont, par leur attitude, quelques rapports avec les Anges de Luca, la Vierge elle-même n'en présente aucun. Cette expression molle, efféminée, ces airs penchés, cette allure de belle fille qui fait des grâces, sans dignité, sans le moindre témoignage d'amour maternel, sont des symptômes d'un art tout à fait tardif. On voit qu'Antonio Rossellino a passé par là. Il n'y a plus trace ici ni de l'art de Luca ni même de celui d'Andrea della Robbia. Ce n'est pas un art naïf, mais un art déjà en décadence. Remarquons en outre que la Vierge n'est pas assise sur un siége, mais qu'elle est accroupie, ayant les jambes repliées sous elle. Cette façon d'asseoir la Vierge, trop familière et peu respectueuse, n'a jamais été employée dans les premières années du XVe siècle. La Vierge est toujours représentée debout ou assise sur un siége, siége qui, tout d'abord, au XIIe et au XIIIe siècle, était très orné et semblable à un trône, et qui devint de plus en plus simple, au fur et à mesure que l'on avança dans le XVe siècle. Luca place ses Madones sur des bancs; Andrea préfère la forme de la chaise avec des bras, mais jamais, ni l'un ni l'autre n'ont représenté la Vierge assise par terre. Et l'on ne peut pas supposer que cette forme appartienne à la jeunesse de Luca, puisqu'on n'en trouve pas d'exemple au début du XVe siècle, alors qu'elle fut au contraire très fréquente dans l'art du XVIe siècle. On peut penser que cette forme est née dans l'école naturaliste de Donatello. La *Madone avec trois Anges* de la Chapelle Médicis, à Santa Croce, est peut-être le premier exemple qu'on en connaisse.

J'ajoute que, dans la Madone Drury Fortnum, l'artiste n'a pas fait asseoir la Vierge par terre, mais sur des nuages, et c'est ici une forme tout à fait illogique, qui aurait choqué les artistes chrétiens du XIVe siècle et du début du XVe. En effet, toutes les fois que la Vierge tient l'enfant Jésus dans ses bras, elle est envisagée dans la période de sa vie terrestre, elle habite la terre. Si on veut la représenter dans le ciel, il ne faut pas lui mettre le petit enfant Jésus dans les bras. Les anciens maîtres n'ont jamais varié sur ce point, et lorsqu'ils placent des nuages sous les pieds de la Vierge, c'est lorsqu'ils représentent les scènes de *l'Assomption* ou du *Couronnement dans le ciel.* C'est dans la seconde moitié du XVe siècle seulement que nous voyons une transposition inintelligente de ce motif, et la *Madone del latte* d'Antonio Rossellino est peut-être le premier exemple qu'on en puisse citer. Toutefois il peut y avoir lieu à discussion sur ce point. Nous verrons en effet dans quelques instants qu'une des Madones attribuées à Luca, la Madone du palais Frescobaldi, est assise sur des nuages. Mais je suis très porté à croire que cette dernière Madone n'est pas l'œuvre de Luca. On trouvera un exemple de Vierge assise sur des nuages dans le Retable de Varramista et dans la Madone ronde du Bargello, œuvres tardives de l'atelier d'Andrea della Robbia.

Madone à la pomme
autrefois dans la collection du Marquis Carlo Viviani della Robbia

Remarquons enfin, dans cette Madone, avec quelle maladresse les jambes sont rattachées au corps ; et elles sont si petites qu'au premier abord on a peine à les voir. Il semble que l'artiste ait copié une Madone vue à mi-corps, d'un bon maître du XVe siècle, et qu'il ait maladroitement ajouté des jambes à son modèle primitif.

Quant au type de l'enfant Jésus, on peut affirmer de même qu'il n'appartient pas à l'art de Luca, ni à celui d'un maître travaillant en 1428. En effet, cet enfant est représenté complètement nu et c'est là une sérieuse présomption pour que l'œuvre soit tardive. Avant le XVe siècle, les sculpteurs représentent toujours l'enfant vêtu. Au cours du XIVe siècle, nous voyons le haut du corps découvert, mais cela même est exceptionnel. Dans le premier quart du XVe siècle, les enfants sont encore vêtus, ainsi qu'on peut s'en assurer en regardant les œuvres du maître, qui fut, pour l'étude du nu, un des premiers novateurs de l'art italien, Jacopo della Quercia. Ce maître a représenté l'enfant vêtu, dans la Madone de Ferrare de 1408, et plus tard encore dans la Madone de l'Autel Trenta et dans la Madone de la Fonte Gaja. C'est seulement dans la Madone de S. Petronio, faite à la fin de sa vie, c'est-à-dire vers 1438, que nous trouvons l'enfant Jésus nu. Longtemps encore après 1428, date présumée de la Madone Drury Fortnum, l'enfant Jésus est représenté vêtu, par exemple dans la Madone de la Tombe Leonardo Bruni, de Bernardo Rossellino, faite après 1444, et dans la Madone de la Tombe du Cardinal Portogallo, faite après 1461. On remarquera enfin que l'enfant est encore à moitié vêtu dans la première Madone à date certaine que nous connaissions de Luca, dans la Madone de la Porte du Dôme.

J'ajoute que presque toujours, dans les enfants nus du début du XVe siècle, la pose de l'enfant Jésus est d'une grande chasteté et contraste ainsi complètement avec la pose de l'enfant Jésus dans la Madone Drury Fortnum. De plus, s'il est anormal de voir un enfant nu dans une Madone de 1428, il l'est encore plus de voir le style avancé de ces nus. Ce petit enfant aux formes potelées appartient à l'art de la fin du XVe siècle. Deux autres arguments le prouvent encore avec plus de certitude. C'est tout d'abord le geste si caractéristique du doigt dans la bouche, geste familier et naturaliste, qui ne se rencontre dans aucune œuvre de Luca. On le voit apparaître chez Andrea della Robbia aux environs de 1490. De même, jamais avant le XVIe siècle, les sculpteurs ne mettent de raisin dans la main de l'enfant Jésus. Au XIVe et au XVe siècle, lorsque l'enfant Jésus tient quelque chose, c'est toujours un oiseau ou une pomme. Peut-être y avait-il là une intention symbolique. Un écrivain a pensé que la pomme était une allusion au péché originel, à cette faute qui avait nécessité la venue de Dieu sur la terre, et peut-être que l'oiseau était un souvenir de cette colombe si souvent représentée dans les premiers âges du christianisme et qui symbolise l'âme des fidèles.

Si enfin nous observons la forme même de la Madone Drury Fortnum, nous remarquerons qu'elle est ronde. Or je ne crois pas que l'on puisse citer une seule Madone ronde dans la première moitie du XVe siècle. Un des premiers exemples est la Madone d'Or San Michele faite par Luca vers 1460. Mais il faut remarquer que cette Madone est figurée comme faisant partie des Armoiries de la Corporation des Médecins et qu'ici la forme ronde du cadre était imposée. Au surplus, cette Vierge est assise sous un Tabernacle, et en réalité, elle a la forme ordinaire sous laquelle sont représentées les Madones; la base est plate et le sommet cintré. Dans l'œuvre des Della Robbia, la première Madone ronde que

l'on rencontre est la Madone entre deux Anges du Bargello, et il est très vraisemblable qu'elle a été faite dans l'atelier d'Andrea, à la fin du XVe siècle. Les Madones rondes ont été créées par les maîtres nés après 1425, et peut-être que la première que l'on puisse citer est celle d'Antonio Rossellino sur le Monument du Cardinal Portogallo. Cette forme ronde fut la forme préférée d'Antonio Rossellino; on la retrouve encore dans la Madone du Monument de Jeanne d'Aragon et dans l'Adoration des bergers du Bargello. Cette forme, adoptée par Mino da Fiesole, par Benedetto da Majano et par tous leurs contemporains, fut surtout en grande faveur à la fin du XVe siècle.

Madone Drury Fortnum du Musée d'Oxford

Enfin, dans cette Madone Drury Fortnum, il n'est pas jusqu'à l'inscription qui ne soit tout à fait étrange. Comment, lorsque l'artiste modelait ce bas-relief, dans une matière aussi vulgaire que le plâtre, alors qu'il ne créait pas une œuvre originale, mais qu'il se contentait de faire une reproduction, a-t-il pu croire qu'il s'agissait là d'un évènement tellement considérable qu'il devait être nécessaire d'en fixer le souvenir par une inscription pompeuse, en indiquant non seulement la date de l'année, mais jusqu'à celle du mois et du jour lui-même? Cette inscription paraîtra d'autant plus anormale, qu'aucune inscription n'a été relevée sur les œuvres de Luca della Robbia, et qu'on en citerait à peine quelques unes sur les œuvres les plus célèbres du XVe siècle.

Et si chacun des arguments que je viens d'énumérer n'a pas une grande valeur par lui-même, il est impossible de ne pas reconnaître la force qu'ils acquièrent par leur réunion.

Si cette Madone n'est pas un pastiche fait au XIXe siècle, question que je ne poserai même pas, n'ayant pas les éléments pour la discuter, je la considère comme une œuvre faite dans les dernières annés du XVe siècle, par un sculpteur qui a su grouper, dans son œuvre, quelques caractères, en très petit nombre, de Luca della Robbia, et des caractères bien plus nombreux de l'art d'Antonio Rossellino.

Nous savons positivement par Vasari combien les imitations des œuvres d'art ont été nombreuses dès la fin du XVe siècle. Vasari commence ainsi la *Vie de Vellano de Padoue:* « On pousse si loin l'imitation des œuvres d'art, que souvent il faut avoir, pour ainsi dire, plus que de bons yeux, pour découvrir quelque différence entre l'original et l'imitation; et il est bien rare qu'un disciple appliqué ne s'assimile pas, en grande partie tout au moins, la manière de son maître. Vellano s'appliqua avec tant de soin à contrefaire la manière de Donatello que ceux qui ne sont pas prévenus confondent ses œuvres avec celles de cet artiste. »

Peut-être trouvera-t-on que j'ai insisté trop longuement sur la Madone Drury Fortnum. Mais la matière m'a paru assez délicate et assez importante pour motiver cette lon-

gue argumentation. Et si je me suis trompé, ma discussion servira au moins de point de départ pour de nouvelles études qui éclaireront un des points les plus obscurs de l'art italien. J'espère que le lecteur voudra bien me tenir compte de la sincérité que j'apporte dans ces recherches, n'ayant d'autre préoccupation que de découvrir la vérité; mais vraiment il m'est impossible de ne pas éprouver quelque hésitation lorsque je vois les plus éminents critiques d'art, et notamment M. Bode, que je tiens en si profonde estime, accepter, sans faire la moindre réserve, la date de la Madone Drury Fortnum et son attribution à Luca della Robbia. « L'analogie de cette Madone, dit M. Bode,[1] avec la Madone de S. Pierino, avec celle de la Via dell'Agnolo, avec celle du Musée de Berlin, est si manifeste, tant dans la composition que dans le sentiment, tant dans les types que dans les draperies, que l'on ne saurait douter que Luca n'en soit l'auteur. Dans cette composition, dont une reproduction en stuc avait déjà été faite en 1428, nous avons donc la plus ancienne œuvre de Luca que l'on connaisse, et cette opinion est confirmée encore par le caractère particulièrement archaïque de cette œuvre qui rappelle Ghiberti. »

Le palais Frescobaldi possédait une Madone qui a été acquise par M. Bardini, le célèbre antiquaire de Florence. – Je reproduis cette Madone qui, comme la Madone Drury Fortnum, mais pour d'autres raisons, est bien faite pour provoquer une intéressante discussion. J'ai dit que la Madone Drury Fortnum ne ressemblait pas aux Madones authentiques de Luca, et que ce n'était que par suite d'hypothèses très téméraires que l'on pouvait en proposer l'attribution à ce maître. Ici il en est tout différemment, car la Madone Frescobaldi a les plus grands rapports avec certaines Madones de Luca, et la seule question qui se pose est celle de savoir si elle a été faite par Luca lui-même, ou si elle n'est pas simplement une œuvre d'imitation.

Madone Frescobaldi

La Madone Frescobaldi rappelle de très près la Madone de la Porte du Dôme et plus encore la Madone aux roses du Bargello. C'est la même attitude de la Vierge et de l'enfant Jésus. Mais si, d'autre part, nous examinons le détail des draperies dans la partie qui recouvre les jambes, nous trouvons un style beaucoup plus avancé, tout à fait analogue au style des Apôtres de la Chapelle Pazzi. Nous devrions donc nécessairement conclure que cette Madone est postérieure à la Vierge aux roses et qu'elle appartient à la même époque que la Madone d'Or S. Michele. Mais alors il est impossible de s'expliquer la naïveté et la maladresse des nus de l'enfant Jésus. En particulier la tête

(1) *Archivio storico dell'Arte*, 1889, p. 7. Pour l'intelligence de ce texte, je rappelle que M. Bode considère la Madone de S. Pierino et la Madone de la Via dell'Agnolo comme étant les plus anciennes œuvres de Luca, tandis que je les classe moi-même dans la décade de 1450.

de l'enfant ne paraît pas digne de Luca. D'une façon générale, du reste, l'exécution de cette œuvre paraît trop inférieure pour qu'on puisse la classer dans l'œuvre de Luca, surtout à une époque avancée de sa vie.

J'appelle, au surplus, l'attention sur quelques caractères qui me paraissent faits pour rendre suspecte l'attribution à Luca. C'est, tout d'abord, le fait que la Vierge est assise sur des nuages. La Vierge, il est vrai, n'est pas accroupie comme la Madone Drury Fortnum ; mais des nuages lui servent de siége et de marchepied. A mon sens, l'auteur de cette Madone a copié une forme que Luca avait employée dans les Apôtres de la Chapelle Pazzi ; mais je persiste à penser que Luca n'a pas employé cette forme pour ses Madones.

On remarquera aussi que la Madone Frescobaldi a les pieds nus. C'est là un signe d'époque tardive, et nous ne trouvons aucun exemple de cette forme ni chez Luca, ni même chez Andrea. Dans l'évolution du motif de la Madone, nous voyons, au XIIIe et au XIVe siècle, les draperies très longues, semblables à un manteau royal, recouvrir complètement les pieds de la Vierge. Plus tard les pieds se dessinent, ils apparaissent, dépassant légèrement la robe; mais toujours la Vierge a des chaussures. Une Vierge ne doit avoir les pieds nus que lorsqu'elle est représentée dans le motif de l'*Ascension* ou du *Couronnement*. Un des premiers exemples de Madone avec les pieds nus se voit dans la Madone de Bologne de Jacopo della Quercia, mais cette forme ne se généralise qu'à la fin du siècle, dans les œuvres de Mino da Fiesole, de Benedetto da Majano ou de Giovanni della Robbia. Les Apôtres de la Chapelle Pazzi ont les pieds nus, et l'auteur de la Madone Frescobaldi, en empruntant à ces Apôtres le style des draperies de sa Madone, les nuages qui lui servent de siége et de marchepied, a copié de même la forme des pieds nus. Le pied nu de la Madone Frescobaldi, trop volumineux, d'une forme peu féminine, est une copie des pieds des Apôtres Pazzi. Je signalerai enfin un détail tout à fait secondaire, mais non négligeable. L'enfant Jésus tient dans sa main un doigt de sa mère; or c'est une forme qui n'existe pas chez Luca et que nous ne voyons apparaître chez Andrea que dans les Madones de la fin de sa vie. Je serais donc porté à croire que la Madone Frescobaldi n'est pas une œuvre de Luca lui-même, mais une imitation, dans laquelle on a réuni les caractères d'œuvres appartenant à diverses époques de sa vie. J'ajoute toutefois que j'ai longtemps hésité avant de prendre un parti sur cette question; car je dois reconnaître que, parmi toutes les Madones d'authenticité incertaine, c'est celle qui rappelle le plus le style des Madones de Luca. (Cette Madone est aujourd'hui au Musée de Berlin).

Madone du Musée de Berlin
(N.° 116B du Catalogue)

Et cette discussion me conduit à émettre cette opinion que les Madones de Luca ont été imitées et reproduites commercialement comme l'ont été plus tard celles d'Andrea.

Les collections du Musée de Berlin vont nous fournir des preuves irrécusables de cette assertion. C'est tout d'abord la Madone cataloguée sous le N. 116[B], qui est une véritable copie d'une des deux Madones de l'Impruneta. Que cette Madone ne soit pas de Luca la preuve en est dans la lourdeur de l'exécution, dans la forme ovale du cadre, surtout dans ces deux petites têtes de chérubins qui encombrent si maladroitement la composition, dont les ailes trop grosses, avec des détails trop accentués, nuisent à la figure de la Vierge. Luca, j'en suis sûr, n'eût jamais ordonné une composition semblable.

Madone du Musée de Berlin
(N.º 116A du Catalogue)

Deux autres Madones de Berlin, le N. 116[A] et le N. 116, paraissent des imitations ou des copies libres d'un original perdu de Luca. La Madone 116[A], tenant l'enfant Jésus emmaillotté dans ses bras, est bien dans le style de Luca, mais les draperies sont trop surchargées et les nus, particulièrement dans les mains de la Vierge, sont tout à fait sommaires. La Vierge N. 116 est plus intéressante. L'attitude de l'enfant Jésus se retournant tout effrayé et se réfugiant sur le sein de sa mère est vraiment charmante; mais le dessin des nus est encore plus négligé que dans l'œuvre précédente. – Le Musée de Berlin possède de nombreuses Madones se rattachant à l'art de Luca. Nous en reproduisons encore deux qui sont très importantes.

La *Madone entre deux Anges* est une œuvre d'une réelle valeur, mais j'éprouve quelque hésitation à adopter l'opinion de M. Bode, qui la considère comme un original de Luca. Comme la Madone Frescobaldi, elle a les pieds nus, et des nuages servent de siége et de marchepied à la Vierge. Mais sans insister sur ces caractères, dont l'importance peut être contestée, je m'attacherai uniquement à un trait particulier, au geste de la mère qui sourit, en chatouillant le cou de son petit enfant. Or il est impossible de trouver rien de semblable dans aucune œuvre de Luca, ni même dans aucune œuvre d'Andrea. Chez Luca nous avons deux groupes de Madones: au début, les Madones solennelles, dignes héritières de la gravité royale du XIIIe et du XIVe siècle; plus tard des mères tendres veillant anxieusement sur leur fils; mais jamais nous ne trouvons aucune Madone souriante. La moins triste est la Madone d'Or S. Michele, et c'est à peine si, sur son visage, apparaît un léger sourire. Quant à ce geste trop familier, un peu trivial, de la Vierge chatouillant son fils, c'est certainement l'antipode de la manière de voir de Luca. Les mères de Luca ne jouent pas avec leur enfant; elles le tiennent religieusement dans leurs bras comme une relique sacrée. En terminant, je répète que, si je n'ai pas une conviction suffisante pour

attribuer cette Madone à Luca, je ne conteste pas la valeur de cette œuvre, qui est une des plus intéressantes acquisitions faites par le Musée de Berlin.

Une seconde Madone du Musée de Berlin représente la Vierge assise par terre sur un coussin, ayant à ses côtés deux Saints debout et deux Anges qui soulèvent des rideaux. Je ne veux pas prolonger ces discussions, qui deviendraient monotones. Je dirai seulement que cette Madone ne saurait être, comme on le suppose, une esquisse pour les Portes de bronze du Dôme. Pour le prouver il suffit de remarquer que jamais Luca n'aurait songé, pour un lieu aussi solennel, à représenter la Vierge assise par terre et jouant aussi familièrement avec son fils. De même la représentation de deux Saints de l'ordre des Franciscains serait non moins injustifiée pour décorer une Porte du Dôme de Florence. Cette Madone est une œuvre d'époque assez avancée, et qui me paraît appartenir plutôt à l'école de Donatello qu'à celle de Luca della Robbia. La Vierge assise à terre et vue de profil, surtout les Anges soulevant des rideaux, sont des formes que nous rencontrons fréquemment chez les élèves de Donatello. Les draperies des deux Saints appartenant à l'ordre des Franciscains rappellent les draperies de Vellano, dans la Vierge de S. François de Padoue, et celles de Giovanni da Pisa, dans la Vierge des *Eremitani*. C'est à un des maîtres de l'école de Padoue que j'attribue cette Madone, que je considère, du reste, comme étant d'une réelle beauté. Le fait que cette Madone a été acquise à Venise est un argument de plus en faveur de cette opinion.

Madone du Musée de Berlin
(N.º 116 du Catalogue)

Le Musée du Louvre possède une *Madone entre six Anges* et une *Madone entre quatre Saints* que quelques écrivains rapprochent de la Madone Drury Fortnum en la classant dans les premières années de la vie de Luca. – Je pense que M. André Michel, le distingué Conservateur du Musée du Louvre, est plus avisé en ne prononçant qu'avec réserve le nom de ce maître.

Je considère comme une des opinions les plus hardies de la critique l'attribution faite par quelques écrivains, à la jeunesse de Luca, de l'*Adoration des bergers* du South Kensington Museum, œuvre qui a tous les caractères de l'art de Giovanni, ou de l'atelier d'Andrea à une époque très avancée. Jamais dans toute sa vie Luca n'a fait de composition aussi compliquée que celle de cette *Adoration des bergers*. Une seule fois, dans l'*Ascension* du Dôme, il a représenté des rochers, et l'on sait avec quelle discrétion il a indiqué ces accessoires. Or, dans le relief de Londres, nous trouvons figurés avec le plus grand luxe de détails, non seulement les rochers, mais la crèche et la cabane, avec toutes les

minuties de la toiture en chaume. Et tous ces éléments, qui ne se rencontrent jamais chez Luca, sont précisément les formes préférées de Giovanni. Si nous étudions les figures, nous remarquerons de même que les bergers sont dans un style vulgaire qui est le style même de Giovanni, et que le petit chien est une copie empruntée à l'*Adoration des bergers* de San Sepolcro faite par Andrea sur la fin de sa vie, *Adoration* qui a été le point de départ des nombreuses *Adorations des bergers* faites par Giovanni. Dans son ensemble l'œuvre est mal composée. La Vierge et S. Joseph ont l'air d'être placés au-dessus d'un escarpement, les figures ne sont pas reliées entre elles et les bergers du premier plan sont plus petits que la Vierge placée en arrière. Mais il y a surtout ici une particularité très significative et qui prouve que l'œuvre a été faite de pièces et de morceaux: c'est la manière dont la Vierge est représentée. Dans tous les motifs de l'art chrétien il y a des formes traditionnelles dont on ne s'écarte qu'aux époques tardives. C'est ainsi, par exemple, que la Vierge a une attitude particulière selon qu'elle est représentée dans l'Adoration des bergers, dans l'Adoration des Mages, ou simplement en Madone. Dans l'Adoration des bergers, l'enfant Jésus est toujours dans la crèche. Or ici la crèche est vide, et la Vierge tient l'enfant Jésus dans ses bras selon le type ordinaire des Madones. A mon sens, c'est là une preuve que nous sommes en présence de l'œuvre d'un copiste qui a emprunté une Madone d'Andrea della Robbia pour l'introduire à contre-sens dans une scène de l'Adoration des bergers.

Madone entre deux Anges (*Musée de Berlin*)

Je ne prolongerai pas davantage ces discussions sur les Madones si nombreuses devant lesquelles on prononce le nom de Luca; mais comme la détermination de la date des œuvres de Luca a une importance considérable, je dirai encore quelques mots, avant de terminer cette étude, sur le système de classification que j'ai cru devoir adopter.

Il est des cas où les considérations tirées des entrailles mêmes du sujet, de ce qu'il y a d'essentiel en lui, suffisent pour déterminer la date d'une œuvre, et, à vrai dire, ce sont les seules considérations dignes d'une critique élevée. Mais, dans les cas difficiles, il est

permis de se rattacher à tout ce qui peut être de quelque secours, et souvent les détails les plus insignifiants ont résolu des problèmes dont la haute critique n'avait pu fournir la solution. Or, dans le classement des œuvres de Luca, on peut tirer une grande lumière de l'étude des formes ornementales, ainsi que nous allons le faire voir.

La plus ancienne œuvre de Luca où nous trouvions l'emploi de la terre émaillée est l'Autel de Peretola, qui comprend une petite guirlande de feuilles et de fleurs, encore bien simple, très naïve, à peine étudiée. On voit ici très nettement que l'attention de Luca n'a pas encore été attirée du côté de l'étude des formes ornementales, qu'il ne cherche pas à utiliser de semblables motifs et que, en les employant, il ne fait que suivre timidement l'exemple donné par J. della Quercia dans le tombeau d'Ilaria del Carretto, par Donatello dans le tombeau du Pape Jean XXIII et par Michelozzo dans la Porte du Noviciat de Santa Croce.

Madone entre deux Saints (*Musée de Berlin*)

Et comme l'Autel de Peretola a été fait en 1442, nous pouvons affirmer qu'aucune des belles guirlandes de feuillages de Luca n'est antérieure à cette époque. Il y a donc là une preuve positive que la Madone de la Via dell'Agnolo ne remonte pas à l'année 1430, mais qu'elle est sensiblement postérieure à l'année 1442.

Si l'Autel de Peretola nous montre le premier emploi des guirlandes de feuillages en terre émaillée, nous avons dans l'œuvre de Luca des exemples plus anciens de l'étude des formes végétales. Au *Campanile*, dans le bas-relief du Tubalcain, il y a une guirlande de feuillages beaucoup plus sommaire encore que dans l'Autel de Peretola. De même, dans le bas-relief d'Orphée, on voit quelques arbres dont le travail grossier indique une très grande inexpérience. Dans les bas-reliefs de la *Cantoria* il n'y a pas trace d'étude des formes végétales. Luca se contente d'employer ces beaux rinceaux, si à la mode à Florence au début du XVe siècle.

Dans le relief de la *Résurrection* (1443) Luca réprésente deux arbres, un palmier et, sans doute, un laurier. Le progrès sur les arbres du *Campanile* est très sensible, et Luca fait encore un pas de plus dans les beaux oliviers de l'*Ascension* (1446). Si l'on ne connaissait pas la date de ces deux reliefs, la jolie exécution du feuillage des oliviers suffirait à classer l'*Ascension* postérieurement à la *Résurrection*.

Nous arrivons ici à la décoration de la voûte de la Chapelle du Crucifix à San Miniato, qui date de 1448, et qui, comme nous l'avons dit, est uniquement composée de moulures empruntées à l'art antique ; ce qui est, à mon sens, une preuve de premier ordre que, jusqu'à ce jour, Luca n'avait pas dû s'intéresser beaucoup à l'étude des formes végétales.

Dans la *Vierge aux roses*, nous voyons deux rosiers couverts de roses, placés aux deux côtés de la Vierge. C'est, en réalité, la première importante représentation de feuilla-

ges et de fleurs que nous trouvions dans l'œuvre de Luca. Le travail est encore très archaïque. C'est partout le même motif d'une tige surmontée de sept feuilles, l'une au sommet, les six autres placées symétriquement autour de la branche. Les feuilles sont épaisses, toutes vues de face, d'une grande lourdeur d'éxécution et sans aucune variété de perspective. Par comparaison avec la *Vierge d'Urbino*, qui est de 1449-51, elle peut être classée vers 1448.

Nous arrivons maintenant à une série de *Madones* où les feuillages sont d'une grande beauté, assez voisins les uns des autres pour qu'il soit très difficile de les classer. Ce sont les *Madones d'Urbino*, de la *Via dell'Agnolo*, de *S. Pierino* et d'*Or S. Michele*. Dans la Madone d'Urbino, un saint tient une branche de lis admirablement étudiée. Dans la Madone d'Or S. Michele, des branches de lis beaucoup plus importantes, plus belles peut-être, s'élèvent aux deux côtés de la Vierge. Dans les deux Madones de la *Via dell'Agnolo* et de *S. Pierino*, deux larges guirlandes servent de bordure au tympan. Si l'on compare les roses de ces guirlandes avec celles de la *Vierge aux roses*, on verra quel progrès a été accompli. Les tiges sont plus fines et les feuilles plus minces, plus naturellement attachées, de formes plus variées, se recouvrant entr'elles, ne s'étalant pas comme un éventail, mais se repliant de façon à ne pas être toutes vues uniformément de la même manière. Je serais assez porté à ne pas trop éloigner ces Madones les unes des autres et à les classer de 1450 à 1460.

A ce moment l'art de Luca va atteindre son point culminant dans les guirlandes de ses Armoiries et dans celles des Médaillons de Cluny et de la Frise de l'Impruneta. A partir de 1460, Luca paraît avoir renoncé à représenter des fleurs, pour ne plus reproduire que des fruits. J'ai montré plus haut quelle a été l'évolution de cette dernière manière et je n'ai pas à y revenir ici. Il me suffit de dire que le style de la bordure de fruits, qui entoure les petites Madones de l'Impruneta, nous prouve que ces deux Madones sont postérieures à toutes celles que nous connaissons de Luca et se classent dans les dernières années de sa vie.

Pour dater les œuvres de Luca on pourra aussi se servir de l'étude de la polychromie. Je crois que l'on peut admettre que, d'une façon générale, une œuvre est d'autant plus récente qu'elle est plus polychrome. Ce qui, sur ce point, a pu égarer quelques écrivains, c'est le classement des *Évangélistes* de la Chapelle Pazzi dans les premières années de la vie du maître. Mais si l'on adopte notre hypothèse, qui consiste à considérer cette œuvre comme très tardive, et à placer les bordures de la Madone de la Via dell'Agnolo et de la Madone de S. Pierino dans la période moyenne de sa vie, on reconnaîtra que la polychromie s'est développée d'une manière constante dans les œuvres de Luca.

A l'appui de cette opinion voici une description rapide de la coloration de ses principales œuvres :

Tabernacle de Peretola (1442). Premier travail de Luca en émail coloré. Dans ce Tabernacle les ornements sont en émail, mais les sculptures réprésentant la Pietà sont en marbre, et, seul, le fond sur lequel elles se détachent est en émail bleu. C'est sans doute de là qu'est venue l'idée de représenter des figures en émail blanc sur fond bleu.

Résurrection (1443). Le fond seul est coloré en bleu. Toutes les parties en relief, figures, terrains, sarcophage, arbres, sont de couleur blanche.

Ascension (1446). Les colorations commencent à apparaître: les terrain est gris brun, les arbres et les plantes verts, les figures blanches et le fond bleu.

Apôtres de la Chapelle Pazzi (vers 1455). Figures blanches sur fond bleu dégradé. Nimbes dorés.

Madone de Via de l'Agnolo. Blanche sur fond bleu. Guirlandes à feuilles vertes et à fleurs blanches avec pistils jaunes.

Vertus de S. Miniato (1460–1466). Légère coloration. Dorure sur les cheveux. Quelques teintes délicates sur les vêtements. Accessoires de couleurs vives.

Madone d'Or S. Michele (vers 1460). Très colorée. Robe violette, manteau bleu à doublure verte. Cheveux blonds. Fond vert avec fleurs ornementales en bleu et jaune. Fond du Tabernacle bleu; lis à tiges vertes et fleurs blanches.

Impruneta (vers 1470). *Voûte du baldaquin.* Coquilles bleues, avec roses centrales jaunes, pommes de pin lilas foncé, feuilles vertes, bordures alternativement bleu et marron. *Retable de la S. Croix,* les pilastres sont décorés des couleurs les plus variées, lilas, bleu, vert.

Armoiries des Architectes (vers 1470). Extrême variété de couleurs.

Evangélistes de la Chapelle Pazzi (vers 1470). Toutes les têtes et les mains sont colorées d'un ton de chair. Le nimbes sont dorés. C'est de beaucoup l'œuvre la plus brillante de Luca. Voici le détail des colorations pour chaque évangéliste: *S. Jean,* manteau bleu à revers jaunes, robe verte, barbe et cheveux noirs, ciel bleu foncé; *S. Luc,* manteau violet à revers verts, robe bleu, ciel bleu clair très finement nuancé; *S. Mathieu,* manteau blanc à revers verts, robe bleu, ciel bleu pâle; *S. Marc,* manteau vert à revers bruns, robe blanche, ciel bleu et blanc d'un ton exquis.

Dieu le père entre deux Anges (vers 1475). Chairs colorées. Dieu le père, en robe violette et manteau bleu; l'Ange de gauche, en violet noir et bleu pâle; l'Ange de droite, en vert.

Avec Luca nous terminons ce volume consacré aux maîtres de la première moitié du XVe siècle. Luca, le dernier venu de ce groupe d'artistes qui comprend les noms illustres de Nanni di Banco, de J. della Quercia, de Ghiberti et de Donatello, appartient encore à l'école des grands penseurs et des grands stylistes; mais, par la tendresse de son cœur, il fait prévoir les transformations qui vont suivre et plus qu'aucun de ses contemporains il est le chef de cette école gracieuse qui va briller d'un si vif éclat dans les dernières années du siècle.

Tubalcain
Bas-relief du Campanile

Tambourin - Chœur - Cymbales
Bas-reliefs de la Cantoria de Luca della Robbia

TABLE DES GRAVURES

	Page
Nanni di Banco.	
L'Atelier du sculpteur. Bas-relief du Tabernacle des Maçons et Charpentiers. (Or San Michele).	21
S. Eloi. (Or San Michele)	22
Miracle de S. Eloi. Bas-relief décorant le Tabernacle de la statue précédente	27
S. Luc. (Cathédrale de Florence)	23
Tympan de la Porte de la Mandorla. (Cathédrale de Florence)	25
Jacopo della Quercia.	
Madone de Ferrare	31
Tombe d'Ilaria del Carretto	33
Fonte Gaja à Sienne. Ensemble de la fontaine avant sa reconstruction.	34
Id. Vertu	35
Id. La Vierge	36
Retable de la famille Trenta, à San Frediano de Lucques	37
Fonts baptismaux de Sienne. Ensemble	39
Id. Zacharie chassé du Temple	46
Porte de San Petronio, à Bologne. Ensemble d'un pilastre	41
Id. Deux bas-reliefs	43
Id. Linteau	29
Id. Madone du tympan	44
Madone du Musée du Louvre	45

	Page
Ghiberti.	
Sacrifice d'Abraham. Bas-relief du Concours pour la Porte du Baptistère	49
Première Porte du Baptistère. Ensemble	50
Id. L'Annonciation	51
Id. La Nativité	52
Id. L'Adoration des Mages	53
Id. Détail du Chambranle	60
Deuxième Porte du Baptistère. Ensemble	Titre
Id. Détails	Hors texte
Id. Détail du linteau	47
Id. Détail de l'encadrement	59
Bas-reliefs des Fonts baptismaux de Sienne. Le Baptême du Christ	61
Id. S. Jean devant Hérode	69
Statues d'Or San Michele. S. Mathieu	64
Id. S. Jean Baptiste	65
Id. S. Etienne	67
Châsse de San Zanobi. Anges tenant une couronne	62
Id. Anges tenant une couronne	63
Brunelleschi.	
Sacrifice d'Abraham. Bas-relief du Concours pour la Porte du Baptistère	71
Christ de Ste. Marie Nouvelle	73
Chapelle Pazzi. La Porte	85
Id. Détail des vantaux de la Porte.	78

DONATELLO.	PAGE
S. Pierre. (Or San Michele)	88
S. Marc. (Id.)	89
Prophète. (Cathédrale de Florence)	90
S. Jean Evangéliste. (Id.)	91
S. Georges. (Or San Michele)	92
S. Georges tuant le dragon. Bas-relief décorant le Tabernacle de la statue précédente	87
David en marbre du Bargello	93
Abacuc. Détail de la tête. (Campanile du Dôme).	94
Pogge. (Cathédrale de Florence)	94
S. Louis. (Eglise de Santa Croce)	95
Zuccone. (Campanile du Dôme)	96
Ezéchiel. (Id.)	96
S. Jean Baptiste. (Musée de Berlin)	97
Baptistère de Sienne. Festin d'Hérode	97
Id. L'Espérance	98
Id. Ange	VIII
Tombeau du Pape Jean XXIII. (Baptistère de Florence)	99
Tombeau du Cardinal Brancacci. (Eglise S. Nilo à Naples)	100
Id. Détail	101
Id. L'Assomption	154
Tabernacle. (S. Pierre de Rome)	102
Chaire de Prato	103
Id. Chapiteau	104
Cantoria du Dôme de Florence. (Ensemble)	Hors texte
Id. Détail - Ronde d'enfants	105
Cantoria de S. Laurent à Florence	106
L'Annonciation ; Eglise de Santa Croce. (Ensemble)	107
Id. Anges du fronton	108
Id. Id.	109
Fontaine de la Villa di Castello	109
Marzocco, du Bargello	Frontispice
Id. Piédestal	110
Sacristie de S. Laurent. Tombeau de Jean de Médicis	110
Id. Porte de bronze	111
Id. S. Etienne et S. Laurent.	112
Id. S. Jean Evangéliste	112
Id. Un des miracles	113
Id. Balustrade du chœur	113
Id. Chérubins de la frise	113
Id. Chérubin. Ecoinçon des groupes de Saints	114
Id. Buste de S. Laurent	114
Buste en bronze, du Bargello	115
Buste de S. Lussorio (Eglise de S. Stefano à Pise).	116
Buste de Niccolò da Uzzano (Bargello)	117

DONATELLO (*suite*).	PAGE
Triomphe d'Ariane. (Cour du Palais de Médicis).	118
David en bronze (Bargello)	119
Cupidon en bronze. (Id.)	120
Judith. (Loggia des Lanzi)	121
Id. Bas-relief du piédestal	120
Armoiries des Martelli	123
Epée du Musée de Turin (le pommeau)	123
Id. (la garde)	123
S. Jean Baptiste. Bas-relief du Bargello	124
Christ en bois, de Santa Croce	124
S. Jean Baptiste, du Bargello	125
Autel de Padoue. Le Christ	126
Id. La parole donnée à l'enfant. Bas-relief	127
Id. S. Antoine montrant le cœur d'un avare. Bas-relief	7
Id. La Jument s'agenouillant devant l'Hostie. Bas-relief	128
Id. L'Ange (symbole de S. Mathieu)	129
Id. L'Aigle (symbole de S. Jean)	129
Id. Le Lion (symbole de S. Marc).	130
Id. La Mise au tombeau	130
Id. Ange musicien	131
Id. Anges musiciens	131
Id. Christ pleuré par les Anges.	132
Id. La Vierge	133
Id. Ste. Justine	134
Id. S. Daniel	135
Id. S. François	135
Id. Tête du S. François	VII
Christ pleuré par les Anges. Musée de Londres.	132
Gattamelata	Hors texte
S. Jean Baptiste de Venise. (Eglise des Frari)	136
S. Jean Baptiste de Sienne	150
Madone de Sienne	139
Madone Piot, du Louvre	140
Madone polychrôme, du Louvre	141
Madone de la Chapelle Médicis à Santa Croce	142
Madone de la Via Pietra Piana	143
Chaires de S. Laurent. Première chaire. (Ensemble)	144
Id. Id. Détail de la frise.	146
Id. Id. Le Christ devant Pilate	148
Id. Id. La Mise au tombeau	148
Id. Id. La Descente de croix	149
Id. Deuxième chaire. (Ensemble)	145
Id. Id. Détail de la frise.	147
Le Crucifiement, du Bargello	151
La Madeleine. (Baptistère de Florence)	153

	Page
Michelozzo.	
Porte du Noviciat de Santa Croce	158
Porte du Cloître de Santa Croce. (Auteur inconnu)	158
Le Faucon des Médicis. (Chapelle du Crucifix, à San Miniato)	169
Tabernacle du Conseil des Marchands. (Or San Michele)	159
Tabernacle de l'Autel de la Vierge, à l'Impruneta	160
Monument Aragazzi. Frise	155
Id. Le Christ bénissant	161
Id. La famille Aragazzi aux pieds de la Vierge	162
Id. Les adieux	163
Vierge et Saints, de Montepulciano	164
S. Jean Baptiste, de l'Autel du Baptistère	164
Porte du Palais Médicis, à Milan	165
Ronde d'Anges, de la Chapelle Portinari	166
Porte du Dôme de Florence. S. Grégoire	167
Id. S. Augustin	168
Bicci di Lorenzo.	
Le Couronnement de la Vierge	171
Madone, du Bargello. (Auteur inconnu)	179
Nanni di Bartolo.	
Tombe Brenzoni, à Vérone	175
Ciuffagni.	
David, de la Cathédrale de Florence	178
Luca della Robbia.	
Cantoria. Ensemble	Hors texte
Id. Reliefs du soubassement: Tambourin, Chœur d'enfants, Cymbales	239
Id. Relief latéral: Chanteurs	183
Id. Id. Id.	184
Bas-relief du Campanile: Tubalcain	237
Id. Orphée	181
Id. L'Arithmétique	185
Id. La Philosophie	186
Id. La Grammaire	19
Bas-relief de l'Autel S. Pierre. S. Pierre délivré de prison	187
Id. Crucifiement de S. Pierre	188
Tabernacle de Peretola	189
La Résurrection. (Dôme de Florence)	190
L'Ascension. (Dôme de Florence)	190
Porte de la Sacristie du Dome. (Ensemble)	191
Id. La Vierge	219

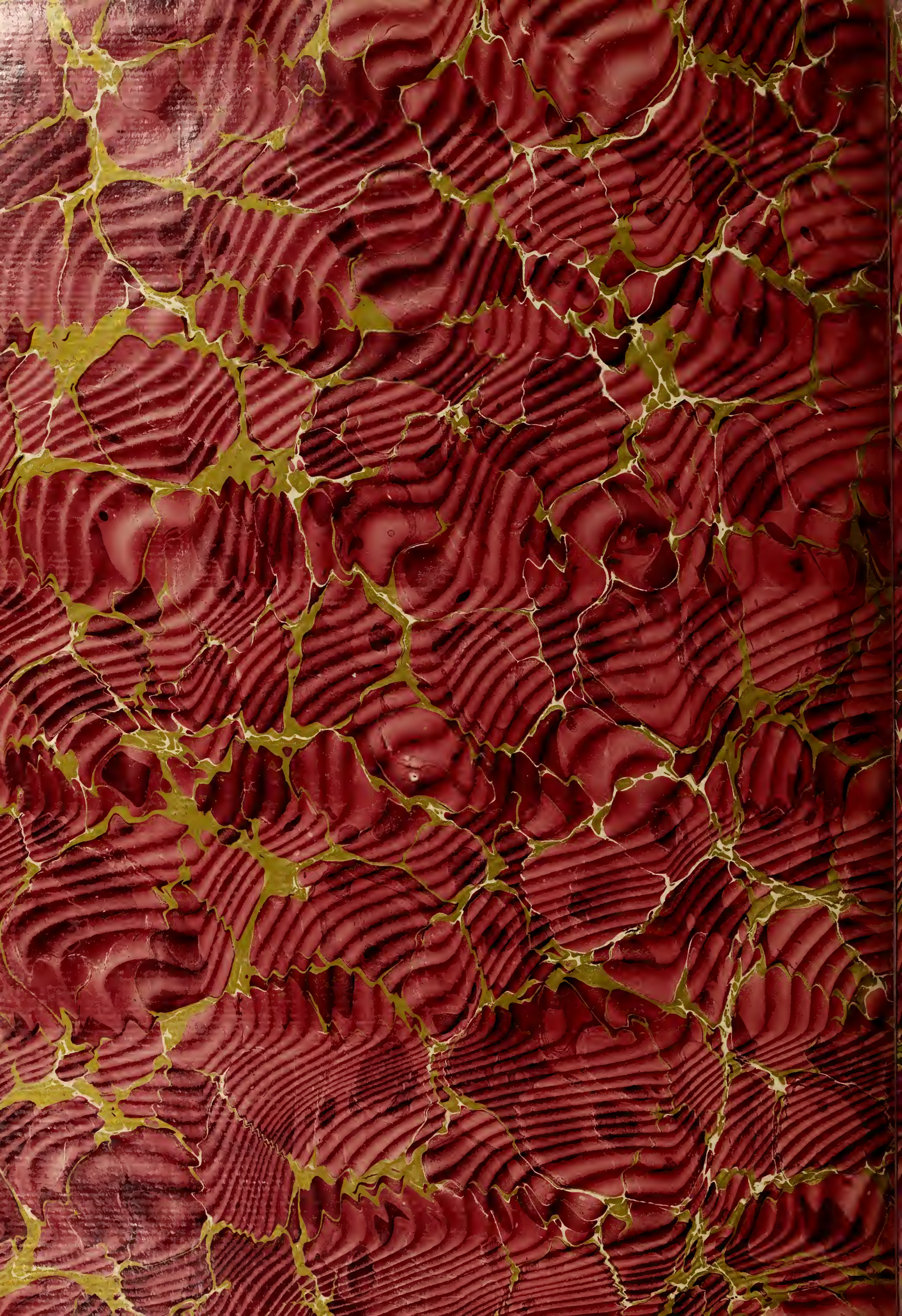
	Page
Luca della Robbia (*suite*).	
Porte de la Sacristie du Dôme. S. Marc Evangéliste	192
Id. Têtes de l'encadrement	193
Anges de la Sacristie du Dôme	194
Christ de l'Eglise de San Miniato à Florence	196
Plafond de la Chapelle du Crucifix à San Miniato	195
Monument de l'Evêque Federighi	197
Voûte de la Chapelle du Cardinal Portogallo à San Miniato	198
La Tempérance. (Musée de Cluny)	199
La Justice. (Musée de Cluny)	199
Frise de la Madone de San Pierino	201
Armoiries des Médecins, à Or San Michele	221
Armoiries de l'Art de la Soie, à Or San Michele	200
Armoiries du Conseil des Marchands, à Or San Michele	201
Armoiries des Pazzi, au Palais Quaratesi	202
Id. Id. Détail.	203
Armoiries des Serristori, au Palais Quaratesi	204
Armoiries du roi René d'Anjou, au South Kensington Museum	205
Armoiries des Architectes, à Or San Michele	206
Coupole du Portique de la Chapelle Pazzi	206
Eglise de l'Impruneta. Tabernacle de la Ste. Croix.	207
Id. Anges du Tabernacle de la Ste. Croix	208
Id. Anges du Tabernacle de la Ste. Croix	209
Id. Plafond du baldaquin du Tabern. de la Ste. Croix.	209
Id. Frise du baldaquin du Tabernacle de la Ste. Croix.	210
Id. Le Christ en croix adoré par la Vierge et S. Jean	210
Chapelle Pazzi. S. André Apôtre	211
Id. S. Jacques Id.	211
Id. S. Jean Id.	211
Id. S. Thomas Id.	212
Id. S. Mathieu Id.	212
Id. S. Simon Id.	212
Id. S. Mathias Id.	213
Id. S. Luc Evangéliste	213
Id. S. Marc Id.	213
Id. S. Mathieu Id.	214
Id. S. Jean Id.	214
Voûte de l'Eglise S. Giobbe, à Venise	215
Id. Détail	242
Dieu le Père entre deux Anges, du Musée du Dôme	216

Luca della Robbia (*suite*).	Page
Le mois de Février, du South Kensington Museum	217
Madone d'Urbino	218
Madone de la Porte de la Sacristie du Dôme	219
Madone aux roses, du Bargello	220
Madone de l'Hôpital des Innocents	221
Madone des Armoiries des Médecins, à Or S. Michele	221
Madone de San Pierino	222
Madone de la Via dell'Agnolo	223
Madone de l'Impruneta	223

Luca della Robbia (*suite*).	Page
Madone de l'Impruneta	224
Madone à la pomme, du Bargello	224
Madone avec l'enfant au maillot, du Bargello	225
Madone du Marquis Carlo Viviani della Robbia	227
Madone Drury Fortnum	229
Madone Frescobaldi	230
Musée de Berlin. Madone (n. 116[B])	231
Id. Madone (n. 116[A])	232
Id. Madone (n. 116)	233
Id. Madone entre deux Anges	234
Id. Madone entre deux Saints	235

Voûte de l'Eglise San Giobbe à Venise, par Luca della Robbia

(*Détail*)



GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00889 1836